This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 447348 DUPL

PROPERTY OF THE
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

IV
33
.W3.

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

Par M. Watelet, de l'Académie Françoiſe, Honoraire de l'Académie royale de Peinture & Sculpture ; & M. Lévesque, de l'Académie des Inſcriptions & Belles-Lettres, Aggrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Peterſbourg.

TOME PREMIER.

A PARIS,

Chez L. F. PRAULT, Imprimeur, Quai des Auguſtins.

1792.

N
22
W32

AVERTISSEMENT

Par M. Levesque, Aggrégé à l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, Continuateur du Dictionnaire des Beaux-Arts commencé par M. Watelet, de l'Académie Françoiſe.

L'étude des Beaux-Arts, qui avoit partagé avec celle des Lettres la première jeuneſſe de M. Watelet; deux voyages qu'il avoit faits en Italie, les liaiſons qu'il avoit toujours entretenues avec des artiſtes diſtingués par la réunion des connoiſſances & des talens, une pratique conſtante de la gravure qui avoit égalé le nombre de ſes ouvrages en ce genre à ceux que peut produire un graveur laborieux, des eſſais multipliés dans l'art de modeler & de peindre, un ſtyle agréable & ingénieux, une rare perſévérance au travail, le fai-

356836

ſoient regarder comme l'homme le plus capable d'établir & développer dans un Dictionnaire la théorie & la pratique des arts ſoumis au deſſin. Ses connoiſſances acquiſes inſpiroient une juſte confiance en ſes principes, & le caractère de ſon eſprit faiſoit prévoir que les graces couvriroient de fleurs l'aridité des préceptes.

On a vu plus d'une fois, il eſt vrai, le public trompé dans ſes eſpérances, lorſque les écrivains dont il s'étoit hâté d'applaudir les promeſſes & les efforts eurent publié leurs ouvrages. Mais ici l'attente publique n'étoit pas ſeulement fondée ſur une eſtime vague, & ſur des préſomptions incertaines. Déjà depuis longtemps M. Watelet avoit donné ſon poëme de l'*Art de peindre*, & ſi les juges ſévères y avoient deſiré plus de poéſie de ſtyle, plus de mouvement & de chaleur, on avoit rendu juſtice à la ſagacité de ſes vues, à la juſteſſe de ſes principes, & l'on avoit ſur-tout goûté les obſervations qui ſe trou-

voient à la ſuite de ſes vers. « Les règles » & les principes du goût », dit un homme qui a lui-même beaucoup de goût & d'eſprit, « y ſont développés avec une préciſion, une clarté, une grace même » qu'on ne trouve dans aucun autre ouvrage ſur les arts (1) ». Mais ce qui donnoit encore une idée plus complette de ce que ſeroit ſon dictionnaire, c'étoit les articles qu'il avoit fournis à la première Encyclopédie, & qui faiſoient attendre avec impatience ceux qui devoient compléter la théorie & la pratique des arts.

Auſſi, peu de tems après la mort de M. Watelet, l'homme de lettres que nous venons de citer, ne craignoit-il pas de s'exprimer en ces termes ſur le Dictionnaire des Beaux-Arts : « ouvrage précieux, diſoit-il, non-ſeulement aux

(1) Article de Nécrologie par M. Suard, de l'Académie Françoiſe, inſéré dans le Journal de Paris, du 28 Janvier 1786. M. Watelet étoit mort le 12 du même mois, *en croyant s'endormir.*

» jeunes artiſtes pour leſquels il a été
» compoſé, mais encore pour tout
» homme à qui le ſentiment des arts n'eſt
» pas étranger. On y trouve le réſultat
» des études & des réflexions d'un homme
» d'eſprit & de goût, paſſionné pour les
» arts, & qui a paſſé ſa vie à les cultiver,
» à en obſerver les effets, & à en com-
» parer les productions. On y aimera ſur-
» tout cet amour ſincère des arts que tant
» d'amateurs jouent, & que ſi peu ont au
» fond de leur ame, qui eſt ſi propre à
» donner du poids aux préceptes en ſe
» communiquant, parce que les hommes
» ſont toujours plus prêts à partager les
» ſenſations des autres, qu'à adopter leurs
» opinions ».

M. Watelet s'occupoit depuis un grand nombre d'années de cet ouvrage, mais avec les fréquentes & longues diſtractions que lui cauſoient des eſſais multipliés de gravure dans la manière de Rembrandt, & diverſes compoſitions en vers & en proſe,

entre leſquels il partageoit ſon activité : car ſon ame, toujours ardente en un corps languiſſant, ne lui permettoit de ſe repoſer d'un travail que par d'autres travaux. Souvent il interrompoit un ouvrage commencé pour ſe livrer à un nouvel ouvrage, qui étoit bientôt interrompu lui-même pour une idée nouvelle. C'eſt ainſi qu'une vie aſſez longue, & conſtamment occupée, n'a produit qu'un petit nombre d'ouvrages terminés.

Depuis plus de deux ans M. Watelet avoit abandonné ſon Dictionnaire, toujours dans le deſſein d'y revenir; & en effet, la dernière matinée de ſa vie, loin encore de prévoir ſa fin, il ſe remit à cet ouvrage & en écrivit d'une main mourante quelques phraſes peu claires par elles-mêmes, & qui paroiſſent être la ſuite d'un article dont on n'a pas retrouvé le commencement. Ses amis croyoient que ſon travail étoit fini, ou que du moins il ne reſtoit plus à faire qu'un petit nombre

d'articles peu importans, & qui ne tenoient pas immédiatement aux arts. Le commencement étoit imprimé depuis long-tems juſqu'à l'article *Conférence* incluſivement. On fut ſurpris, quand on put avoir communication de ſes papiers, de voir que même la lettre C, déjà en grande partie imprimée, n'étoit pas complettement remplie, & qu'il y manquoit entr'autres deux articles capitaux, (1) *Compoſition* & *Couleur*. La lettre D devoit fournir au moins dix-ſept articles (2) & n'en offroit qu'onze. On ne trouvoit, pour certaines lettres aſſez riches en expreſſions qui appartiennent à la nomenclature des arts, qu'un ou deux articles. M. Watelet n'avoit rien laiſſé ſur la ſculpture, rien ſur la gra-

(1) On a été obligé de placer l'article *Compoſition* après l'article *Conférence* qui étoit déjà imprimé. Juſqu'à cet article *Conférence* tout l'ouvrage eſt de M. Watelet, & n'eſt point ſigné. Chacun des articles ſuivans ſera ſigné du nom de ſon auteur.

(2) Suivant la nomenclature qu'en avoit dreſſé M. Watelet lui-même.

vure que le ſeul article qui ſe trouve dans l'ancienne Encyclopédie, rien ſur la partie pratique des arts.

Une portion conſidérable du court eſpace que la nature a permis à l'homme de parcourir ; treize années entières de ma vie conſacrées ſans relâche à l'étude & à la pratique de l'un des arts qui dépendent du deſſin, m'ont donné la confiance d'accepter la propoſition qui m'a été faite de remplir les lacunes laiſſées par M. Watelet. Ce n'eſt pas que je croie avoir acquis le droit de donner impérieuſement des préceptes aux artiſtes ; mais j'ai du moins l'avantage d'avoir appris leur langue, de ne pas ignorer les principes que les plus ſages d'entr'eux ont établis, approuvés ou pratiqués, de connoître une partie de leurs procédés, de tenir quelques anneaux qui peuvent m'aider à ſuivre la chaîne entière des arts : j'en ai pratiqué un ſeul par état ; mais j'ai fréquenté, j'ai entendu, j'ai vu pratiquer des artiſtes dans tous les gen-

res, & j'ai pu me rendre leur théorie familière.

Ce ne ſera pas moi qui parlerai ; ce ſeront des artiſtes célèbres qui, par ma voix, parleront aux artiſtes. Tous ceux qui ont écrit ſur leur art, depuis Léonard de Vinci juſqu'à nos jours, ſeront conſultés ; je rapporterai même ſouvent des paſſages de leurs ouvrages. Les connoiſſances que j'ai acquiſes me ſerviront ſeulement à diſtinguer dans leurs opinions, ce qui n'eſt que le ſentiment particulier de l'homme, de ce qui peut être regardé comme principe de l'art. Je ne négligerai pas non plus de relire les écrits de quelques amateurs célèbres, tels que Félibien & de Piles, parce qu'ils n'ont été ſouvent que les échos d'artiſtes reſpectables. C'eſt encore ici que les connoiſſances que j'ai priſes des arts ne me ſeront pas inutiles ; elles m'aideront à ne pas confondre quelques opinions au moins douteuſes de ces deux amateurs, avec les principes ſolides

que Félibien devoit à ſon commerce avec le Pouſſin, & de Piles à ſes liaiſons avec Dufreſnoy.

» On a jugé que le goût de M. Wa-
» telet étoit trop timide, & ſes vues ré-
» trécies par des préventions nationales «. C'eſt ainſi que s'exprime le premier homme de lettres qui a répandu des fleurs ſur ſa tombe (1). Je ne diſſimulerai pas que ce reproche me ſemble ne pas manquer de fondement. L'eſtimable amateur avoit vu l'antique & l'Italie; mais on apperçoit qu'il n'avoit pas une eſtime aſſez profondément ſentie pour Rome & pour l'antique. Ce n'eſt pas lui qu'il faut accuſer, mais le tems où il avoit pris naiſſance. Les impreſſions reçues dans la jeuneſſe ſont ineffaçables, &, dans la jeuneſſe de M. Watelet, notre école avoit plus que jamais le défaut d'être purement françoiſe : défaut, ſans doute, capital, puiſque le

(1) M. Suard, dans l'article de Nécrologie déjà cité.

meilleur guide des arts est celui qui est le plus universellement approuvé par les nations à qui les arts ne sont pas étrangers. Les compositions de ces artistes, leurs agencemens, leurs dispositions, leurs expressions, les caractères qu'ils donnoient aux têtes, leur dessin, leur couleur, tout, s'il est permis de parler ainsi, sentoit chez eux le terroir, & leurs productions, applaudies dans le pays où elles avoient pris naissance, perdoient leur valeur dès qu'elles étoient transplantées. J'ai vu des tableaux que tout Paris avoit admirés dans une exposition publique, se montrer fades, sans vie & sans couleur, dans une galerie d'un Palais étranger, quoiqu'on eût pris soin de ne leur pas associer des voisins trop redoutables.

C'est dans les Ouvrages des anciens Grecs que se trouvent les plus belles, les plus grandes parties de l'art, celles qui l'élèvent au-dessus de ce que peuvent avoir de plus parfait les plus beaux procé-

dés manuels, la pratique des règles claſſiques & conventionelles de la compoſition, & les preſtiges de la couleur. C'eſt principalement de ces parties ſublimes que Raphaël & les artiſtes de l'école Romaine, ces illuſtres élèves de l'antique, firent leur principale étude, négligeant ou ne connoiſſant même pas quelques-unes des parties inférieures qui ont ſuffi à la gloire de pluſieurs écoles, & ſe contentant de poſſéder quelques autres de ces parties à un dégré ſuffiſant, ſans en faire le principal objet de leurs recherches. C'eſt donc dans l'antique & dans les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres de l'école Romaine, qu'on trouvera ce qui élève les beaux arts à la hauteur de la grande poéſie ; c'eſt-là que l'artiſte doit chercher les objets de ſes premières études, ſans mépriſer les autres parties, mais ne les regardant que comme les objets de ſes études ſécondaires ; c'eſt en ſe rendant un compte ſcrupuleux des ſenſations qu'excitent en

lui les chefs-d'œuvre des Grecs & des Romains & ceux des grands maîtres des écoles inférieures, qu'il reconnoîtra s'il eſt deſtiné par la nature à ſe placer dans la première claſſe des maîtres de l'art, ou s'il ne doit aſpirer qu'à tenir un rang honorable dans des claſſes moins ſublimes.

Quoique nos idées ne ſe rapportent pas à tous les égards avec celles de M. Watelet, nous reſpecterons tous les articles qu'il a laiſſés manuſcrits, & nous nous ferons un devoir de les publier tels qu'ils ſont ſortis de ſa plume; c'eſt un hommage que nous devons à l'eſtime que l'auteur avoit méritée. Quelquefois nous ajouterons un nouvel article ſous le même mot, pour ſuppléer à ſes omiſſions, ou pour poſer des principes plus univerſellement avoués; quelquefois nous nous contenterons d'avoir établi dans d'autres articles des principes contraires aux préventions qui trop long-tems ont eu force de loi dans l'école françoiſe. Mais nous devons avertir ici

qu'il eſt très-rare que les préceptes énoncés par M. Watelet ne ſoient pas conformes à la plus ſaine doctrine de l'art.

Comme tous les hommes n'ont pas reçu de la nature les mêmes diſpoſitions, les mêmes penchans, nous nous garderons bien d'embraſſer un ſyſtême, & de nous montrer excluſifs. Perſuadés que l'expreſſion (1) & la pureté du deſſin forment les deux plus nobles parties de l'art, nous ne rebuterons pas cependant les jeunes artiſtes que la nature a principalement deſtinés à d'autres parties, & nous traiterons de toutes avec le plus grand ſoin. Il n'en eſt aucune qui, portée à un haut degré, ne puiſſe procurer beaucoup de

(1) Qu'on ne penſe pas que nous reſſerrons les limites de l'art en le bornant à la pureté du deſſin & à l'expreſſion, puiſque l'expreſſion portée au plus haut degré doit réſulter de la compoſition, des draperies, des acceſſoires & de la couleur. Les artiſtes qui ont excelé dans l'expreſſion, ſont ceux qui ont en effet le plus reculé les limites de leur art. L'abſence entière de l'expreſſion n'offriroit qu'une nature morte, & rameneroit l'art à ſa première enfance.

gloire à celui qui ſe diſtingue par elle. Le charme du coloris ſéduit le ſpectateur & déſarme ſa ſévérité ; le tumulte de ce qu'on appelle *la grande machine* l'étourdit ſur les défauts que peut offrir une vaſte compoſition ; la gaieté d'une fête champêtre porte le plaiſir dans ſon ame, & ſa jouiſſance eſt trop douce pour qu'il afflige, par une cenſure auſtère, l'artiſte qui la lui procure ; enfin le bon peintre de fleurs ſemble bien mériter au moins d'être lui-même couronné de fleurs. En poéſie, l'auteur d'un joli madrigal, d'une épître ingénieuſe, d'une paſtorale touchante mérite des éloges & de l'eſtime ; mais on ne lui décernera pas la couronne d'Homère : il en eſt de même dans les beaux arts ; il faut en claſſer les genres ; mais tous méritent d'être accueillis.

M. Watelet avoit réſolu de diſtribuer ſon travail en deux parties, ou plutôt de compoſer ſur les Beaux-Arts deux Dictionnaires : nous nous conformerons à ſon

projet. Le premier Dictionnaire, consacré tout entier à la théorie, n'aura pas le désavantage d'être semé d'articles arides que le plus grand nombre des lecteurs parcourroit avec dégoût. Le second comprendra la pratique des arts, le détail des couleurs matérielles que les peintres employent, les différens procédés des diverses manières de peindre, à fresque, à l'huile, en détrempe, en mosaïque, &c.; les procédés & les instrumens des sculpteurs, ceux des graveurs en estampes, & le détail des différentes manières de graver, à l'eau-forte, au burin, en manière noire, à la manière du crayon, à celle du lavis, en gravure pointillée, en gravure de diverses couleurs.

Cette partie, peu agréable pour l'auteur, aride pour le lecteur, est cependant la plus essentielle à l'Encyclopédie, qui doit transmettre assez fidellement à la postérité les procédés de nos arts, pour qu'on pût les recouvrer s'il arrivoit que quelques-uns

deux volumes : le premier Livre auroit été rempli des objets qui devoient le former, s'il avoit compris dans un Livre les progrès de cet ouvrage.

Des articles, ajoutés ou corrigés à la première édition du Dictionnaire des arts, ont produit le nombre de pages pour les deux parties, sans le titre, des articles que nous présentons dans leurs mains avec reconnoissance.

ÉLOGE

ÉLOGE
DE
M. WATELET,

Lu à la ſéance publique de la Société Royale de Médecine, du 29 Août 1786, par M. VICQ-D'AZYR, Secrétaire perpétuel de cette Société.

COMMENT le nom de M. Watelet, qui a conſacré ſa vie entière à la poéſie & aux arts, s'eſt-il trouvé inſcrit ſur notre liſte ? Je me hâte de répondre à une queſtion que le public a ſans doute droit de nous faire.

Lorſqu'en 1776 feu M. Turgot & M. de Malesherbes obtinrent la ſanction royale au plan de notre inſtitution, M. Watelet contribua beaucoup à ce ſuccès par

ſon crédit & par ſes conſeils, & des circonſtances particulières lui confièrent en partie l'examen de nos premiers réglemens. Ce furent donc la reconnoiſſance & l'amitié qui le placèrent parmi nous ; c'eſt d'elles auſſi que ſa mémoire attend le tribut de nos regrets, & c'eſt en leur nom que je ſollicite l'indulgence de l'auditoire. Chargé, pour obéir à nos loix, de lire dans cette ſéance l'éloge de M. Watelet, & ne pouvant le louer que par ſes œuvres, je demande la permiſſion de parler ici des belles-lettres & des beaux-arts.

Claude-Henri Watelet, Receveur-Général des Finances, l'un des quarante de l'Académie Françoiſe, des Académies de Berlin, della Cruſca, de Cortone, de l'inſtitut de Bologne, honoraire des Académies Royales de Peinture & d'Architecture, Aſſocié libre de la Société Royale de Médecine, naquit à Paris le 28 Août 1718, de Henri Watelet, Receveur Général des Finances de l'Orléanois, & de

Marguerite de Beaufort, fille de M. de Beaufort, Fermier-Général.

Il fit ſes humanités au Collège d'Harcourt.

On remarqua de bonne heure en lui un goût très-vif pour le deſſin & pour la muſique, & ſes parens ne mirent aucun obſtacle à ces diſpoſitions.

Il n'eſt point en effet d'étude qui convienne mieux à la mobilité de l'enfance & à l'activité de la jeuneſſe que l'étude des arts. Conſidérez juſqu'à quel point tous les organes ſont alors impatiens de jouir : il n'eſt rien que l'enfant ne voye, qu'il ne touche, qu'il n'entende, qu'il ne répète, qu'il n'imite. Voulez-vous accélérer le développement de ſes facultés ? Appellez à votre ſecours les Beaux-Arts, ſi mal-à-propos exclus des Collèges, & qu'ils ſoient admis entre ſes jeux. Que ſon oreille ſoit frappée de l'harmonie des ſons, & vous le verrez régler ſes mouvemens ſur leurs meſures. Deſſinez en ſa

préſence les objets qui l'auront le plus intéreſſé, & vous arrachant le crayon, il vous forcera de lui apprendre à s'en ſervir. Ouvrez-lui ces atteliers dans leſquels l'argile prend ſous la main de l'artiſte des formes divines ou humaines, & l'enfant qui voudra la pétrir, acquerra des idées des grandeurs & des contours; il ſe plaît à repréſenter, par des conſtructions bizarres, des temples & des autels: qu'il joue avec des colonnes de tous les ordres, qu'il les combine de mille manières, & ſa curioſité vous interrogera bientôt ſur leurs attributs & ſur leurs raports. Ainſi, vous n'aurez parlé qu'à ſes ſens, & vous l'aurez inſtruit; ſans l'attriſter, vous aurez obtenu ſon attention & fixé ſon inconſtance; en un mot, il ſera ſubjugué, mais il n'aura point ceſſé d'être libre, parce que vous lui aurez montré la nature avec tous ſes charmes, & qu'il ſe ſera lui-même ſoumis à l'obſervation de ſes loix.

Preſque tous les détails de ce tableau peuvent s'appliquer à l'enfance & à la jeuneſſe de M. Watelet. Sa ſanté foible & chancelante avoit beſoin des ménagemens d'une éducation facile, de l'exercice modéré que donne la pratique des arts, & ſur-tout de ces émotions douces qui développent dans les organes la ſenſibilité, le mouvement & l'énergie.

On jugea qu'un voyage contribueroit à le fortifier, & ſon père, qui l'aimoit tendrement, le fit partir pour l'Allemagne, qu'il parcourut accompagné de M. Leroi de Saint-Agnan, Médecin, homme aimable autant qu'éclairé.

A Vienne, il fut témoin des fêtes qui eurent lieu à l'occaſion du mariage de la feue Impératrice-Reine Marie-Thérèſe; il paſſa en Italie par le Tirol; à Naples, il fut attaqué de la petite-vérole; à Rome, il fut plus heureux; ſa ſanté y devint meilleure, & il y acquit un ami.

M. Pierre, actuellement Premier Peintre

du Roi, y réſidoit alors. Ils ſe lièrent intimement enſemble. Même reſpect pour l'antique, même pureté de goût, même amour du vrai qui les ont toujours caractériſés l'un & l'autre. Devenu en quelque ſorte un des élèves de l'Ecole Françoiſe à Rome, M. Watelet s'aſſocia à leurs travaux: il viſita avec eux les monumens répandus dans cette capitale des arts, où il prolongea ſon ſéjour.

Pour ſavoir juſqu'à quel point ce ſpectacle devoit l'intéreſſer, que l'on jette un regard ſur le tableau de ſa vie. On le verra recueillant, dans les ouvrages de Michel-Ange & de Raphaël, les principes des proportions & de l'enſemble; on le verra, joignant le talent de la poéſie à celui des arts, peindre en vers françois, d'après le Taſſe, la prudence conſommée de Godefroy, la bravoure ſouvent indocile de Renaud, l'amour furieux dans Armide, paſſionné, mais doux & tendre dans Herminie; on le verra, parmi les féeries de

l'Arioſte, eſſayer de tranſmettre dans notre langue la gaieté, la richeſſe, la variété de ces tableaux. Il crayonnera les exploits du terrible Roland, les aventures du ſenſible Roger ; pénétrant avec lui dans le Palais de l'enchantereſſe Alcine, il nous la montrera ſi touchante que nous n'appercevrons en elle d'autre pouvoir que celui de ſes yeux, d'autre magie que celle de ſa beauté. Et ſi l'on ſe rappelle qu'âgé de dix-neuf ans, il habitoit la patrie des grands hommes qui ont donné ces chefs-d'œuvre au monde, que ce fut alors qu'il traça d'une main libre & hardie le plan auquel il a ſoumis toute ſa carrière, qu'il ſe voua pour toujours à l'étude des lettres & des arts ; on jugera ſans peine de l'énergie de ſon zèle, & du bonheur de ſes premières années.

Mais il fallut quitter ces climats où les jours couloient ſi promptement pour lui ; il revint en France où la renommée avoit publié ſes ſuccès. Sa tête étoit pleine

d'images; les illuſions de la fable, embellies par le pinceau des grands artiſtes, s'offroient en foule à ſa mémoire; en un mot il étoit devenu poëte à l'Ecole de Rome parmi les peintres; à Paris, il ſe diſtingua comme peintre & comme poëte, & il eut des ſuccès dans ces deux genres.

Bientôt les Sociétés les plus brillantes le recherchèrent. A une amabilité naturelle, il en joignoit une acquiſe qui plaiſoit peut-être davantage; il faiſoit avec facilité des chanſons, des fables, des drames, il raiſonnoit ſur les diverſes genres de poéſie, de peinture, de muſique, ſur les antiquités; il ſembloit avoir pluſieurs formes comme il avoit pluſieurs talens, & on le fêtoit dans les cercles dont les goûts étoient oppoſés; chez Meſdames de Tencin, de Pompadour & Geoffrin; chez Meſſieurs de Maurepas, de Caylus & d'Argenſon.

Il étoit ſans doute à craindre que ce ſuccès rapide, récompenſe d'un talent

naiſſant, ne nuiſit à ſa maturité. Peut-être auſſi pourroit-on dire que M. Watelet ne ſe défia pas toujours aſſez de ce penchant qui entraîne l'homme de lettres vers le torrent du monde où il eſt applaudi. Là manquent deux grands moyens, ſans leſquels nul n'atteint à la perfection; la méditation & le tems : mais s'il fut quelquefois ſéduit, il ne ſe laiſſa jamais aveugler. Il diſtingua toujours, parmi ſes écrits, ceux qu'il deſtinoit au public d'avec ceux qu'il accordoit aux diverſes circonſtances de la ſociété; & ſi cette dernière part a été la plus forte, pourquoi le blâmerions-nous d'avoir ſacrifié ſa gloire à ſon bonheur, & l'amour-propre à l'amitié?

Celle de ſes occupations qu'il préféroit, & à laquelle il revint toujours, fut l'étude des arts.

S'il en eſt un dont les principes méritent d'être recueillis, & ornés par la main des poëtes, n'eſt-ce pas l'art de peindre? Déjà Dufreſnoy & Marſy en avoient tracé

les élémens dans des vers latins, auſſi bons peut-être qu'il ſoit poſſible d'en faire à préſent; mais la Muſe Françoiſe, qui compte maintenant plus d'un ſuccès dans ce genre (1), ne s'étoit pas encore eſſayée, lorſque M. Watelet réſolut de s'y livrer; il ne ſe diſſimula pas les difficultés de ſon entrepriſe. Compoſer un poëme ſur la peinture, n'eſt-ce pas en effet s'aſtreindre à montrer ſes rapports avec tous les arts, avec tous les événemens, avec toutes les paſſions? N'eſt-ce pas embraſſer la nature entière? Les Dieux & leur puiſſance; le ciel & ſes merveilles; la terre avec tous ſes ſites & ſes tableaux, ſes plaines & leurs moiſſons, ſes montagnes & leurs volcans, ſes forêts & leurs ombrages, ſes mers, leur calme & leurs tempêtes; le tems & ſes époques, l'hiſtoire & ſes

(1) Voyez *la Peinture*, poëme en trois chants, par M. Lemière. On trouve dans ce poëme, écrit avec enthouſiaſme, un grand nombre de tableaux élégamment & fortement deſſinés.

leçons, la fable & ſes menſonges, l'homme lui-même enfin, avec toute ſa grandeur & ſa misère ; toutes ces images ſe préſentent en foule au poëte étonné, que l'aſcendant de ſon génie peut ſeul élever à la hauteur d'un auſſi grand ſujet.

Averti par cette penſée, M. Watelet connut ſes forces, &, déterminant la marche & les limites de ſon projet, il ſut les meſurer avec celles de ſon talent.

Le deſſin, la couleur & l'invention forment la diviſion de ſon poëme (1) : il dit dans ſes vers quelles ſont les proportions des différentes parties du corps, comment on en exprime les attitudes & les contours ; comment doivent être dirigées les lignes de la perſpective ; de quelle ſubſtance l'artiſte doit ſe ſervir pour colorer ſes pinceaux ; ces détails ont tous reçu les formes de la poéſie ; & lorſqu'il traite de l'élégance & du goût, il ne

(1) L'Art de peindre.

manque jamais de donner à la fois le précepte & l'exemple.

Qu'on ne croye pas cependant que tout le mérite de ce poëme didactique ſe borne à l'enſeignement & à l'expoſition. Qu'on jette les yeux ſur la belle deſcription des couleurs du priſme, qu'on liſe les Adieux d'Andromaque & d'Hector, & le tableau du vainqueur de Porus, & les attributs des héros d'Homère ; & l'on ne pourra refuſer à M. Watelet le double laurier qu'il a mérité, comme peintre & comme poëte, en chantant les Beaux-Arts.

Les réflexions qu'il a publiées à la ſuite de ce poëme ont réuni tous les ſuffrages. Leur diſtribution eſt vraiment pittoreſque ; en tête de chaque article eſt le portrait du peintre le plus célèbre dans le genre qui en eſt le ſujet ; de ſorte que ce n'eſt pas l'auteur, mais le peintre lui-même qui parle & qui enſeigne. On ne lit point un livre, on aſſiſte aux leçons des grands

artiſtes, & l'on s'inſtruit à leur école.

Avec eux on recherche, dans l'examen des ſtatues antiques, comment de la réunion des parties proportionnées d'un corps, naît ſon enſemble; on compare le jeune faune avec l'Antinoüs, celui-ci avec le gladiateur, & l'Hercule avec le Laocoon; & parcourant ainſi, dans ces chefs-d'œuvre des arts, le cercle des divers âges & des différentes conditions de la vie, on y découvre ces règles préciſes, ces dimenſions exactes, d'où réſulte la beauté des formes dont elles ſont la meſure, & qu'une étude profonde a retrouvée & fait revivre parmi nous.

Des proportions & de l'enſemble naiſſent l'équilibre & le mouvement; & c'eſt Léonard de Vinci que M. Watelet interroge ſur cette partie de l'art. C'eſt par ſon organe qu'il expoſe comment les efforts & l'appui, mal combinés entr'eux, donnent de la gêne à la figure, & de la fatigue au ſpectateur. Vous aimez à voir Hercule

roit-ce loin des villes, où les organes, fatigués & groſſiers, ne reçoivent qu'un petit nombre d'impreſſions qu'ils ſavent auſſi diſſimuler ? Parmi tant de cauſes propres à maſquer la nature, ſeul modèle des arts, qui retrouvera la trace des émotions du cœur humain, ſi ce n'eſt l'obſervation guidée par l'enſeignement des grands maîtres dans les Académies, où l'on garde un ſouvenir profond de ce que l'homme fut autrefois, & de ce qu'il a perdu dans les grandes aſſociations, de force, de franchiſe & de ſimplicité ?

Eſt-il donc une étude plus grande & plus belle que celle de l'art de peindre ainſi conſidéré ? Comme il s'unit à la philoſophie par le tableau des ſenſations ; à la morale, par celui des vertus & des vices ; à l'hiſtoire naturelle, par celui des attitudes & des geſtes ; à la ſcience de l'équilibre, par les liens de la pondération des figures ; à l'optique, par les illuſions de la perſpective ; à l'anatomie, par le deſſin des maſſes

maſſes & des articulations; enfin, à la chymie, par la fabrication & le mélange des couleurs !

En liſant cet ouvrage, on eſt étonné du grand nombre de penſées & de vues reſſerrées par l'auteur dans auſſi peu d'eſpace. Ces réflexions ne ſont en effet que le ſommaire d'un grand traité auquel M. Watelet a conſacré ſa vie, qu'il a enfin rédigé ſous la forme de Dictionnaire, & dont le public jouira bientôt. Tout ce qui concerne l'art de peindre y eſt diſcuté ſans longueur & ſans ennui; le précepte ne s'y montre jamais iſolé; on voit par-tout d'où il naît, & ce qu'il doit produire. L'enthouſiaſme & le goût ſont aſſujettis à quelques règles; elles y ſont tracées. Nul n'y puiſera ſans doute ni cette vive émotion dont l'ame tire ſa vigueur, ni ce tact exquis d'un ſens intime qui la dirige dans ſes mouvemens; mais ceux qui en ſont pourvus y trouveront des conſeils dont ils ſauront profiter. L'art de peindre reconnoît deux origines,

l'une naturelle, l'autre hiſtorique. Ce bel art exerce ſon domaine ſur deux mondes, dont l'un eſt réel, & l'autre imaginaire; il repréſente deux eſpèces de beautés, dont l'une eſt vraie, & l'autre ſeulement idéale. Tantôt il montre la vérité dans tout ſon jour; tantôt il la cache ſous le voile des ſymboles. S'agit-il de ſes genres? Ils ſont aſſez variés pour ſuffire à tout ce que l'eſprit peut concevoir d'images & de tableaux. S'agit-il de ſes procédés & de ſes effets? Les uns ſont auſſi minutieux que les autres ſont ſublimes. S'agit-il de la poétique de cet art? Elle ſe compoſe de tout ce que l'imagination a de moyens & d'énergie. On lit dans le Dictionnaire de M. Watelet un grand nombre d'articles, ou plutôt de traités ſur ces différentes matières.

S'il falloit indiquer quelque rapprochement entre nos travaux & les ſiens, nous les trouverions dans les mots *Anatomie* & *Figure* qu'il a rédigés, ſoit pour l'ancienne

édition de l'Encyclopédie, ſoit pour le Dictionnaire qui fera partie de la nouvelle ; & nous prouverions que pluſieurs de nos connoiſſances ne lui étoient point étrangères, en faiſant voir combien ce qu'il a dit du ſquelette & des muſcles eſt exact & précis.

Veut-on maintenant avoir une juſte idée de ce que fut M. Watelet, à qui tant de rapports étoient connus? Que l'on ſe repréſente un homme également verſé dans toutes les parties des ſciences & des lettres qui intéreſſent les Beaux-Arts ; ſe ſervant avec le même ſuccès de la plume, du burin & du pinceau ; placé, pour ainſi dire, entre les poëtes, les philoſophes & les artiſtes, & rendant communes à tous les richeſſes propres à chacun d'eux ; ſouvent conſulté, parce qu'il joignoit à l'affabilité une vue qui s'étendoit au loin, & un tact qui s'appliquoit à tout ; conſultant plus ſouvent encore, parce que nul ne rechercha de meilleure foi l'inſtruction &

rendu les formes par des formes, plus habile à tromper, il a enfin repréſenté les reliefs par des traits & par des couleurs. Recherche-t-on quelles ſont les liaiſons des Beaux-Arts avec nos beſoins? M. Watelet répond qu'ils doivent être conſidérés comme autant de langages : le plus ſimple & le plus ancien eſt le langage d'action ou la pantomime. Celui des ſons articulés ou la parole lui a ſuccédé. Celui des ſons modulés, plus tardif, dut à la joie ſes premiers accens; & ces trois moyens d'expreſſion, images de la penſée, ſont auſſi prompts & auſſi peu durables qu'elle. Ils ont ceſſé, & leur trace n'eſt déjà plus. La peinture, la ſculpture & l'architecture conſtituent trois autres langages dont les produits, au contraire, ſont permanens, & peuvent, en quelque ſorte, parler à pluſieurs ſiècles.

Tous ces moyens d'expreſſion ont donc un principe d'exiſtence bien déterminé dans l'exercice des facultés intellectuelles.

Eſſayons de montrer comment ils ſont parvenus, dans les grandes ſociétés, au plus haut point de perfection & de gloire. Ne cherchons cet exemple ni dans les climats où l'excès du froid rallentit le feu de la vie, ni dans les pays brûlés par une chaleur ardente, où l'inaction eſt un beſoin. Fuyons encore les lieux habités par des eſclaves, & diſons : S'il a exiſté une nation brave & polie qui, ſous une température douce & modérée, ait poſſédé une langue harmonieuſe & riche ; qui, reconnoiſſant autant de puiſſances dans le ciel qu'il y a de vertus & de paſſions dans le cœur humain, leur ait rendu un culte auſſi magnifique dans ſa pompe, qu'ingénieux & délicat dans ſes allégories ; qui ait placé la victoire & la liberté ſur des autels ; qui, paſſionnée pour les actions d'éclat, les ait recompenſées par des apothéoſes ; qui ſe ſoit honorée elle-même en ſe croyant en partie compoſée de demi-dieux ; ſi cette nation a exiſté,

c'eſt au milieu d'elle, ſans doute, qu'ont fleuri les Beaux-Arts. Qui ne retrouve pas l'ancienne Grèce dans cette eſquiſſe ? Là s'établirent trois cultes très-diſtincts, quoique liés enſemble de la manière la plus étroite : le culte des dieux, le culte des grands-hommes, & celui de la patrie. Là furent célébrés des fêtes & des triomphes ; là furent élevés des ſtatues & des temples ; là enfin le ciſeau des arts, exercé par tant de glorieux travaux, s'immortaliſa dans ces monumens conſacrés au génie des héros & des peuples avec leſquels il devoit partager un jour l'admiration de l'univers.

Dans la ſuite de ces mémoires, que l'on quitte à regret, l'auteur offre, comme très-probable, une conjecture ingénieuſe. Il préſume que le deſſin, dont les élémens ſont des lignes droites & courbes de toute eſpèce, peut n'avoir été, dans ſon principe, qu'une imitation de la pantomime par laquelle ſont tracées des lignes ſemblables dans le vague de l'air. Il expoſe

par quelles nuances ces ſignes durables des geſtes ont pu conduire à ceux des idées; enfin comment, en les fixant par des caractères, l'homme eſt parvenu à joindre le paſſé au préſent, &, ſoutenu ſur cette baſe, à s'élancer vers l'avenir.

Après avoir fait une étude auſſi longue & auſſi réfléchie des arts, il étoit naturel que M. Watelet deſirât de revoir l'Italie. Des perſonnes de ſa ſociété intime, & qui avoient les mêmes goûts, l'accompagnèrent. Il mit ſur-tout un grand ſoin à comparer ſes ſenſations avec celles de ſa jeuneſſe; & il jugea mieux, parce qu'il fut moins ſéduit.

M. Watelet reçut, dans toutes les capitales où il ſéjourna, des témoignages de la conſidération publique. Le Roi de Sardaigne & le Pape Rezzonico l'accueillirent d'une manière diſtinguée. Il rentra avec joie dans l'école Françoiſe à Rome: il s'y étoit aſſis parmi les élèves; il y fut fêté comme un des maîtres de l'art. Il

devint ami du Cardinal Albani, l'un des plus grands littérateurs & des plus aimables hommes de l'Italie ; il ſe lia avec les pères le Sueur & Jacquier, que leur attachement réciproque avoit rendu célèbres, & dont les cœurs ſenſibles ne s'approchoient pas ſans émotion, & il revint à Paris avec des connoiſſances & des affections nouvelles.

Quelques années auparavant M. Watelet avoit parcouru la Hollande & les Pays-Bas Autrichiens, dans le deſſein de connoître les tableaux ſortis de l'école de Rubens & de Vandick.

Ses délaſſemens, parmi tant de travaux conſacrés aux arts, étoient la traduction en vers François de la Jéruſalem délivrée & de Roland furieux, & la compoſition de quelques autres ouvrages en vers, tels que des comédies & des fables.

Pour mieux entendre les chefs-d'œuvre du Taſſe & de l'Arioſte, & pour ne laiſſer échapper aucune de leurs beautés, M. Wa-

telet avoit commencé par en faire une verſion en proſe, dont il traduiſit une partie en vers. Mais ces premiers eſſais ne ſatisfirent ni M. Watelet, ni ceux de ſes amis auxquels il s'en rapporta. On ſait avec quelle abondance les fictions les plus ingénieuſes ſont répandues dans ces deux poëmes; avec quelle profuſion, mais avec quel art, les ornemens y ſont diſtribués; on ſait auſſi juſqu'à quel point la langue du Taſſe eſt féconde dans ſes nuances, & ſur-tout combien les poëtes Italiens du ſeizième ſiècle étoient hardis dans leurs inverſions : ces difficultés nombreuſes, cachées au lecteur par l'agrément de la compoſition, ſe montrèrent tout-à-coup à M. Watelet lorſqu'il fallut traduire en poëte; il vit qu'il devenoit diffus lorſqu'il vouloit être exact; que les formes des images étoient ſi délicates & ſi légères que le moindre changement en altéroit la grace; qu'en touchant au coloris il en détruiſoit la fraîcheur, & il réſolut alors

de publier non une traduction, mais une imitation de ces deux épopées. Lorſque ces ouvrages paroîtront, l'auteur, qui n'eſt plus, ſera jugé ſans doute avec impartialité. On y trouvera pluſieurs morceaux dignes de ſa réputation & de ſes modèles, & l'on répétera ce que M. Marmontel a dit (1) en citant la traduction d'un épiſode du Dante, par M. Watelet : « Que » nul homme de lettres ne fut plus exercé » dans l'étude des poëtes Italiens, n'en » ſentit mieux les beautés, & ne ſut mieux » les rendre. «

Il faut le louer ſur-tout d'avoir bien connu ce qu'il devoit au public, à ſes amis, à lui-même. De toutes les pièces qu'il avoit écrites pour différens théâtres,

(1) *Poëtique françoiſe.* C'eſt le tableau du Comte Ugolin, dévorant dans les enfers la tête de l'Archevêque Roger. M. de la Harpe, T. VI de ſes œuvres in-8°, 1778, p. 362, parle auſſi avec éloge du même morceau. Le témoignage de ces deux grands littérateurs eſt ſi honorable à la mémoire de M. Watelet, que j'aurois cru manquer à mon devoir en oubliant d'en faire mention ici.

aucune n'avoit encore été imprimée en 1784. Ce fut alors que jugeant, dans le ſilence de la ſolitude, ces ouvrages de ſa jeuneſſe, quelques-uns trouvèrent grace devant lui; il les réunit dans un volume, (1) & l'accueil qu'ils reçurent du public juſtifia ſon choix.

On y remarque ſur-tout une comédie intitulée : *Les Veuves*, dans laquelle M. Watelet a mis en action le conte de la matrône d'Ephèſe. Pluſieurs drames, tels que les Statuaires d'Athènes, Phaon & Délie, où l'on trouve des tableaux pleins de grace & de fineſſe, préſentés ailleurs ſous d'autres formes; & la charmante comédie de Zéneïde (2), dont la fable eſt ſimple, ingénieuſe & très-morale.

(1) Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet, à Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Auguſtins, *in*-8°., 1784.

(2) Cahuzac a mis cette piéce en vers, & quoïque la fleur de pluſieurs détails ſe ſoit flétrie ſous ſa main, le public revoit toujours cet ouvrage avec plaiſir. *Note de l'Editeur.*

Au reſte ces pièces, dont la plupart n'ont point été jouées, ſont dignes au moins d'être lues, différentes en cela de pluſieurs autres auxquelles on a accordé la première diſtinction ſans qu'elles aient encore obtenu la ſeconde.

M. Watelet fut reçu en 1761 membre de l'Académie Françoiſe, où il ſuccéda à M. de Mirabaud. La carrière des lettres fut pour lui ſans orage. Comme il étoit exempt de toute prétention, il n'y chercha point d'admirateurs, & y trouva des amis. Que l'on me permette (ſa cendre n'y ſera point inſenſible) de raſſembler ici leurs noms autour du ſien. Tels furent parmi ceux qui, comme lui, ne ſont plus, MM. de Foncemagne, de Châteaubrun, le Comte de Caylus, l'Abbé de Condillac, Turgot, Dalembert, Thomas, l'Abbé Copette, auxquels il a donné tant de regrets; & parmi ceux qui lui ſurvivent, MM. le Duc de Nivernois, le Comte d'Angiviller, de Saint-Lambert, Pierre, le Duc

de la Rochefoucauld, le Marquis de Condorcet, de Kéralio, Daubenton, Mauduyt, Dufaulx, qui l'ont tant regretté. J'oſerai ajouter mon nom à une liſte ſi honorable; en l'oubliant, j'offenſerois à-la-fois l'amour-propre & l'amitié.

Pluſieurs de ceux que j'ai nommés ont reçu de M. Watelet une marque particulière d'affection : il a lui-même deſſiné & gravé leurs portraits. Cette manière de s'occuper de ſes amis, en ſe pénétrant de leur image, a quelque choſe de tendre qu'il n'appartient qu'aux ames délicates & pures d'inſpirer ou de reſſentir.

N'eſt-ce pas ici le lieu de parler de l'*Eſſai ſur les Jardins* (1), ouvrage que dictèrent à M. Watelet les plus agréables ſouvenirs? A des vues très-philoſophiques ſur les progrès des arts, l'auteur a joint dans cet écrit des préceptes ingénieux ſur les décorations des jardins de toute eſpèce;

(1) A Paris, chez Prault, Imprimeur du Roi, quai des Auguſtins, 1774.

[illegible]

[illegible] & [illegible]

[illegible]

[illegible] comme une vierge pure

[illegible] & craint les ornemens.

Les Jardins, Poëme par M. l'Abbé Delille, Chant 3.

harmonieux

harmonieux & doux, y rappelloient ce que valent, dans le ſein de l'amitié, la liberté, le repos & le temps.

Se pouvoit-il que les jours de M. Watelet continuaſſent juſqu'à leur terme d'être heureux & ſereins? un évenement imprévu troubla ce calme en le privant d'une grande partie de ſa fortune. Le bon uſage qu'il en avoit ſu faire rendit ſes regrets légitimes & touchans. Les jeunes artiſtes dont il prévenoit les beſoins, & les malheureux qu'il ſoulageoit, y perdirent au reſte moins que lui. Ce fut ſur la part qu'il s'étoit reſervée qu'il fit le plus de retranchemens. L'eſtime publique ne l'abandonna point dans ce revers, des amis puiſſans lui donnèrent des preuves de leur zèle; un entr'autres, que ſes bienfaits déſigneront aſſez, lui prodigua toutes les conſolations d'une ame affectueuſe & tendre, auxquelles il joignit des ſecours qu'il eſt rare que les hommes de ſon rang donnent à ceux de l'état de M. Watelet.

C'eſt ſur-tout dans les tempéramens foibles & ſenſibles que le chagrin appelle la ſouffrance à laquelle ſuccèdent la langueur & le dépériſſement. M. Watelet s'apperçut, dans ſes dernières années, que le travail des lettres le fatiguoit beaucoup; il y ſubſtitua celui des arts. Tantôt il deſſinoit; tantôt il gravoit à la manière de Rembrandt, dont il ſe flattoit d'avoir découvert le procédé, dont au moins il ſavoit rendre quelques effets. S'étant affoibli davantage, il ſe contenta de modeler en cire; plus foible encore, il parcouroit ſes porte-feuilles, il converſoit avec de jeunes artiſtes dont le feu le ranimoit, & proportionnant toujours ces nuances de plaiſir à l'état de ſes forces, il ne ceſſa d'en goûter les charmes qu'au moment où ſes ſens refuſèrent de lui en tranſmettre les impreſſions. Il s'éteignit ainſi d'une manière inſenſible au milieu de ces jouiſſances, & il expira ſans douleur, en croyant ſe dormir, le 12 Janvier 1786.

Sa mort fut auſſi douce que ſa vie avoit été tranquille. Tous ceux qui l'ont connu ſavent que ſa modération étoit grande ; mais on ne ſait pas aſſez que cette modération fut moins un préſent de la nature, dont il avoit reçu une ame très-active, que l'ouvrage d'une raiſon ſévère qui en avoit de bonne heure réprimé les mouvemens. Cette ſurveillance s'appliqua ſucceſſivement à toutes ſes paſſions dont il redoutoit les tranſports, & auxquelles il ſembloit qu'il craignît de s'abandonner. Il s'étoit interdit tout projet de fortune, d'ambition & de gloire ; auſſi ne chercha-t-il dans l'étude que des plaiſirs & non des ſuccès. Son amour-propre n'offenſa jamais celui des autres ; il ne troubla l'amitié par aucun ſentiment inquiet. On aimoit à s'entretenir avec lui, parce qu'il ſavoit écouter, & ſur-tout parce qu'en répandant un grand intérêt, il ne ſongeoit point à s'emparer des ſuffrages. Ses obſervations ne déplaiſoient point, parce

qu'il étoit indulgent & juſte : toujours calme, jamais indifférent, quoiqu'il eût l'air de s'oublier lui-même, ſon plus grand bonheur étoit de croire que ſes amis ne l'oublioient jamais, & ce caractère n'étoit point un maſque dont il ſe couvrit. M. Watelet étoit le même dans tous les lieux & pour tous les hommes. Plus on le voyoit, plus on ſentoit le prix de cette longue habitude de ſe vaincre qui mène infailliblement à la vertu, de cette conſtance dans les goûts, de cette ſimplicité dans les mœurs qu'expriment ſi bien les vers ſuivans, où il s'eſt peint lui-même, & par leſquels je terminerai cet éloge :

Conſacrer dans l'obſcurité
Ses loiſirs à l'étude, à l'amitié ſa vie,
Voilà les jours dignes d'envie ;
Être chéri, vaut mieux qu'être vanté. (1)

(1) Eſſai ſur les Jardins, pag. 151.

U

TIES

TURE.

,

PAR LA PRATIQUE,

comprend :

ercice habituel de l'Art, d'où réſulte la liberté
cilité d'opérer.

Choix des meilleurs moyens & de tous les
s que peut employer l'Art.

Perfectionnement des uſtenſiles & des matières,
réparation de ces matières & la parfaite con-
ce de l'emploi qu'on peut & qu'on doit faire
es ces choſes.

NOUVEAU
DICTIONNAIRE
DE PEINTURE.

A

ACADÉMIE, (ſubſt. fém.) Ce qu'on appelle en langage d'Artiſte une *académie*, eſt l'imitation d'un modèle vivant, deſſiné, peint, ou modelé. Cette imitation a pour objet d'étudier particulièrement les formes & l'enſemble du corps humain, de s'exercer à ces études, ou de ſe préparer à quelque ouvrage projetté.

On dit *deſſiner*, *peindre*, *modeler* une *académie*. Les Elèves qui ſe deſtinent à la Peinture ou à la Sculpture, & les Artiſtes même qui profeſſent ces Arts deſſinent ou modèlent ces imitations de la figure humaine dans les atteliers & dans les écoles Académiques.

On y diſpoſe la lumière du jour, ou celle des lampes, convenablement pour cet objet.

Les Maitres de l'Art placent un homme nud, dans une attitude qu'il garde pendant un eſpace de temps propor-

tionné à la gêne plus ou moins grande qu'on lui occaſionne.

Dans les Écoles publiques, les Deſſinateurs, aſſis ſur des gradins, comme dans un amphithéâtre, s'exercent à ſaiſir le trait, l'enſemble & l'effet que préſentent les Modèles. Les Profeſſeurs qui préſident à cet exercice, dirigent les Elèves par des conſeils & corrigent les études qu'ils ſoumettent à leur cenſure.

C'eſt, ſans doute, du lieu où ſe font habituellement ces ſortes d'études qu'elles ont emprunté le nom d'*académies*; cette dénomination eſt un exemple des mots qui prennent dans le langage particulier d'un Art, un ſens abſolument différent de celui qu'ils avoient & qu'ils conſervent dans la Langue générale.

Une bonne *académie* eſt celle qui eſt exécutée avec *un faire facile*, ſans négligence; *une correction fine*, ſans ſéchereſſe & ſans maigreur; *une touche reſſentie* avec juſteſſe; *du goût* ſans manière, & *un travail* plus ou moins ſoigné, ſans être *peiné* ni *froid*.

L'objet du Peintre étant de parvenir à exécuter l'imitation de la figure à l'aide de la broſſe & des couleurs, s'il s'accoutume à deſſiner d'une manière pénible, il ſera embarraſſé lorſqu'il lui faudra employer la broſſe chargée de couleurs; car ce moyen lui ſemblera moins facile, moins commode & moins précis que ne l'eſt l'uſage des crayons.

Si, lorſqu'il s'exerce au deſſin, il eſt indécis, *négligé dans ſon trait & dans ſes formes*, il ſera bien plus indéterminé, bien moins correct encore, lorſqu'il ſe trouvera embarraſſé par la couleur & par le *maniement du pinceau*.

S'il eſt peſant, affecté, manieré, ces défauts devien-

dront plus ſenſibles dans ſa façon de peindre. S'il ne s'efforce pas d'acquérir, en deſſinant, une propreté & un ſoin néceſſaires à l'agrément de ſes ouvrages, il ſera ſujet à ſalir ſes teintes & ne parviendra peut-être jamais à leur conſerver la fraîcheur & l'éclat qu'elles doivent avoir pour approcher de la nature.

Si, par un excès contraire, le ſoin & la propreté dans ſes deſſins alloient juſqu'à la froideur, il ſeroit à craindre avec raiſon qu'il n'eût une manière léchée qui flatte aſſez généralement les yeux, ſans ſatisfaire l'eſprit, & ſans toucher l'ame.

Enfin, l'Elève deſſinateur doit faire entrevoir dans ſes *académies*, le ſyſtême qu'il ſuivra lorſqu'il ſera Peintre.

Il doit donc avoir préſentes dans l'eſprit la liaiſon & la relation des moyens qu'il emploie, avec ceux qu'il lui faudra employer.

Il eſt néceſſaire, par cette raiſon, qu'en deſſinant il cherche à indiquer, autant qu'il eſt poſſible, juſqu'à l'effet de la couleur qu'il a devant les yeux, ainſi que la touche qu'il doit employer bientôt à l'aide du pinceau.

On peut procéder de pluſieurs manières pour deſſiner une *académie;* mais les moyens qui ont plus d'affinité avec le but où tend l'Artiſte, doivent être préférés.

L'uſage des papiers colorés en bleu ou en gris, eſt en conſéquence plus généralement propre à ceux qui ſe deſtinent à peindre; &, dans la manière d'employer les crayons, l'uſage d'*eſtomper*, pour préparer les ombres, pour former des paſſages, des demi-teintes, pour étendre & pour adoucir les touches, a un rapport ſenſible avec la manière d'employer la couleur, de produire des dégradations de tons, & de fondre les teintes les unes dans les autres.

L'eſtompe qui rend les touches plus larges, plus moëlleuſes & mieux préparées, conduit à procéder de même avec la broſſe ; enfin, le blanc que l'*eſtompe* étend auſſi & nuance relativement aux plans qui ſe trouvent plus ou moins frappés de la lumière, accoutume à diſpoſer ſur les objets d'une compoſition & ſur les parties d'une figure, les couleurs lumineuſes, dont les loix du clair-obſcur déterminent la place. D'ailleurs, cette manière de deſſiner, plus prompte que les autres, eſt par-là plus convenable encore pour faire des études d'après le Modèle vivant, qui ne peut reſter immobile qu'un eſpace de temps limité.

Les *académies* deſſinées ſur le papier blanc avec la ſanguine, ou avec la pierre noire en égrénant, ou bien encore par hachures, demandent plus de préparation. Ces manières d'opérer ſont les plus lentes, parce qu'il faut former les demi-teintes, que la couleur bleue ou griſe d'un papier teint offre toutes préparées ; d'ailleurs, l'oppoſition trop tranchante de la couleur des crayons rouges ou noirs avec le fonds blanc, demande à être adoucie & ſauvée par un travail quelquefois fort long.

Les fonds qu'on eſt obligé de faire avec propreté emportent en effet une perte de temps aſſez conſidérable ; le ſoin de parvenir à l'effet, le deſir d'offrir aux yeux un deſſin propre & agréable, conduiſent aiſément l'Artiſte à être froid.

Il eſt vrai que quelques Maîtres du premier ordre, au nombre deſquels on doit nommer Bouchardon, ont eu l'art & l'adreſſe d'exécuter dans cette manière *patiente & propre*, des études & des *académies* qui méritent d'être admirées ; mais ces Artiſtes ou ne ſe deſtinoient pas à

cette vie pittoreſque qui rend les paſſions & les affections ſenſibles aux regards.

L'homme libre & qui n'eſt pas trop manieré par l'effet de la civiliſation, ne prend preſque jamais une poſition ou une attitude, qu'elle ne ſoit relative à une impreſſion de ſon ame; & que par conſéquent les diſpoſitions de ſes membres & de ſes traits même n'offrent quelque empreinte ou quelque ſigne de ſon affection morale.

L'Artiſte qui médite & qui ſent l'étendue de ſon Art, ne perd jamais de vue ce principe; & c'eſt en s'accoutumant de bonne-heure à ces obſervations & à cette pratique, que le Deſſinateur s'impoſera l'obligation de ne jamais oublier, lorſqu'il imite le corps humain, que ce corps eſt doué de la vie & du ſentiment.

Mais, puiſque cet article eſt principalement deſtiné aux jeunes Deſſinateurs, on peut ſe croire autoriſé à leur adreſſer plus directement quelques préceptes.

Lorſque vous deſſinez une *académie*, ſi vous regardez cette étude ſans intérêt & comme une tâche qui vous eſt impoſée; ſi vous vous efforcez de remplir votre feuille le plus promptement qu'il vous eſt poſſible, vous n'êtes qu'un mauvais Écolier, ou bien vous vous regardez comme un Artiſan & non pas comme un Artiſte.

Deſſiner promptement eſt néanmoins un talent utile dans une infinité d'occaſions où il faut que le Peintre ſurprenne, pour ainſi dire, la Nature, qui ne *poſe pas ſouvent le Modèle* au gré de l'Artiſte; mais on ne parvient à acquérir cette facilité qui doit être accompagnée de juſteſſe, qu'en ayant commencé par deſſiner lentement & après s'être rendu long-temps difficile.

Je ne craindrai pas de répéter que le Modèle qui vous

eſt offert, n'eſt ni une ſtatue, ni un cadavre, quoiqu'il ſoit immobile à vos yeux.

Si vous êtes aſſez avancés en raiſon pour comprendre ces conſeils & pour vous rendre un compte exact de ce que vous entreprenez, vous vous redirez ſouvent qu'en repréſentant l'extérieur du corps humain, il ne faut perdre de vue ni la charpente de ce bâtiment, ni l'être ſenſible & ſpirituel qui l'habite.

Deſſinez proprement, ſi vous aimez à terminer; mais ne mettez pas une prétention & une affectation trop grande à cette propreté : qu'elle ſoit ſemblable à celle qu'on exige d'un homme dans ſon extérieur, c'eſt-à-dire, convenable, ſans trop de recherche & par conſéquent ſans excès.

L'Artiſte qui ſe néglige & qui eſt mal-propre dans ſon ajuſtement, a ſouvent le même défaut dans ſa maniere d'exercer ſon Art. Tout ſe tient dans nos habitudes. Obſervez l'habillement, l'ameublement & l'arrangement intérieur d'un homme, vous jugerez (& ne vous tromperez guère) de ſon habitude & même du caractère de ſon eſprit.

Êtes-vous portés à faire avec activité ce que vous faites & à employer vivement votre temps, n'oubliez pas que la lenteur réfléchie qu'on met à bien faire, n'eſt pas un temps perdu; car on le regagne avec avantage, lorſque l'habitude de bien faire eſt acquiſe.

La routine & les mauvaiſes habitudes qu'on ne domine preſque jamais, naiſſent le plus ſouvent de la promptitude à laquelle on s'accoutume en deſſinant trop fréquemment & trop vite le même modèle. Vous finiſſez par deſſiner, pour ainſi dire, de mémoire, quoiqu'en préſence de l'objet; & les études que vous croyez faire ainſi, loin

de vous rien apprendre, vous conduiſent à cette manière qui rend méſier ce que vous nommez Art. Que de tableaux où l'on reconnoît à ſes défauts, celui d'entre les Modèles dont l'Artiſte a coutume de ſe ſervir !

Un moyen de vous mettre à l'abri de cet écueil eſt (lorſque vous êtes en état de raiſonner votre Art) de comparer ſouvent l'Antique avec votre Modèle. Poſez pour cela des Modèles particuliers dans les attitudes des belles ſtatues, ou des belles figures peintes & deſſinées par les grands Maîtres ; faites des *académies* d'après les unes & d'après les autres : comparez enſuite, &, quand vous n'auriez pas réuſſi, vous aurez toujours fait un pas vers la perfection ; car, dans l'étude des Arts libéraux, trouver ſes premiers travaux imparfaits, c'eſt acquérir la connoiſſance de ce qu'ils devroient être, & diſcerner d'une manière plus préciſe la beauté de ſes Modèles.

Comparez donc beaucoup les beaux ouvrages avec la Nature, & les uns & les autres avec ce qui eſt conſacré depuis tant de ſiècles comme des chefs-d'œuvre. La comparaiſon, ainſi que l'analyſe, ſont les véritables clefs de toutes les connoiſſances humaines.

Je finirai par vous conſeiller, non-ſeulement de deſſiner, mais de peindre ſouvent des *académies*. J'oſerai le dire, même aux Artiſtes conſommés, & pour leur profit, & pour leur gloire.

Une *académie*, ſçavamment peinte, a autant de droits à devenir un tableau de Cabinet précieux, qu'un ouvrage de tout autre genre. Les uns & les autres doivent être de belles & fidelles images de la Nature, qui doivent ſervir de modèle, de préceptes ſenſibles de l'Art, & atteſter à quel point de perfection il a été porté.

Je ne dois pas omettre que dans la langue générale

le mot *Académie* ſignifie parmi nous une Société autoriſée à s'aſſembler.

Les *Académies de Peinture* ont pour principal objet d'enſeigner ; ce qui les diſtingue de la plûpart des autres. Telle eſt l'*Académie Royale de Peinture* établie dans notre Capitale. Ses Statuts ont ſervi à en établir pluſieurs dans nos Provinces & dans d'autres États ; ces Statuts, en effet, peuvent, à beaucoup d'égards, être pris pour modèles. On les trouvera dans la ſeconde partie de ce Dictionnaire.

La conſtitution des *Académies* qui s'occupent des Arts libéraux, ſera d'autant meilleure, qu'elle ſe dirigera mieux à inſtruire méthodiquement ceux qui ſe deſtinent à ces Arts, à les admettre enſuite, avec diſcernement, comme Membres de ces Sociétés, & à choiſir entr'eux, avec la plus grande impartialité, ceux qui doivent enſeigner.

L'École eſt donc abſolument la baſe de cette inſtitution, & le choix de ceux qui enſeignent eſt le ſeul moyen de la conſerver.

Ce choix doit tomber principalement & excluſivement ſur les Artiſtes qui, devoués aux productions les plus diſtinguées de l'Art, en connoiſſent plus profondément les parties conſtitutionnelles. Telles ſont pour la Peinture & la Sculpture, l'Anatomie, & par elle les proportions, les mouvemens & la pondération. Telles ſont encore, particulièrement pour la Peinture, les perſpectives linéale & aërienne, qui embraſſent l'effet apparent des formes & le clair-obſcur. Ces parties des deux Arts ſont poſitives, ſe peuvent démontrer, & l'on ſait que tout enſeignement qui procède par démonſtration, eſt celui qui grave mieux dans la mémoire les préceptes qu'il donne.

L'admiſſion dans une *Académie de Peinture*, qui ſe fait librement, au moyen du ſcrutin, par les Membres, demanderoit une égalité de connoiſſances que je crois impoſſible & que je n'ai vu exiſter encore dans aucune Société. La conſtitution Académique ne tient pas abſolument à cette rigueur, elle demande cependant qu'on ſoit juſte & ſévère, ſur-tout dans le choix de ceux qui doivent enſeigner & par conſéquent dans l'admiſſion à la claſſe de laquelle on les tire : car ſi le nombre des Artiſtes foibles y devient à la fin trop nombreux, il s'en introduira de plus en plus parmi les Profeſſeurs, & l'enſeignement vicié produira bien plus rarement de quoi fournir au Profeſſorat. C'eſt de cet inconvénient que naîtroit un cercle vicieux, contre lequel il n'y auroit enfin plus de remède. Les moyens d'émulation, tels que les prix, les concours, les encouragemens, ſont des objets puiſſans pour avancer l'Art ; mais ſi le relâchement, l'indulgence exceſſive, la protection, l'autorité & la brigue en décidoient, ces moyens, au lieu de ſoutenir l'Art, contribueroient à le détruire, au lieu d'encourager les vrais talens, ils anéantiroient leur émulation. Il vaudroit mieux que ces moyens n'euſſent pas lieu ; car la plupart des hommes, abandonnés à la Nature, acquièrent plus de force, que lorſque pour les fortifier, on emploie des ſecours mal adminiſtrés.

Je ne puis entrer ici dans des détails qui demanderoient un ouvrage entier, ouvrage d'autant plus néceſſaire & plus intéreſſant, que jamais les Sociétés Académiques & les moyens d'émulation, bien ou mal adminiſtrés, n'ont été plus multipliés.

J'ai indiqué les points fondamentaux ſur leſquels je penſe que doivent s'appuyer les Inſtitutions Académiques

deſtinées aux Arts de la Peinture. Une ſeule obſervation générale que je me permettrai encore, c'eſt que les Arts, nommés *libéraux*, étant deſtinés par leur nature à être effectivement libres, la conſtitution des Sociétés Artielles doit être fondamentalement Républicaine.

Cependant, comme il eſt inévitable que les Sociétés particulières ne participent pas de l'eſprit de la Société générale où elles exiſtent, leur plus parfaite organiſation dans les États gouvernés par un ſeul pouvoir, eſt un mêlange bien combiné de liberté & de ſubordination. Ce mêlange, difficile à dozer parfaitement, doit être tel qu'il ne dénature pas l'eſprit de liberté & de nobleſſe, néceſſaire aux opérations du génie. Les Arts, dont il eſt l'ame, ne ſouffrent point la contrainte, & ne peuvent y être phyſiquement aſſujettis ; mais on peut obſerver auſſi que parmi nous, le Génie & les Arts ne ſe prêtent que trop d'eux-mêmes à ce qu'on exige d'eux. Je dis trop, parce que le goût & la raiſon ſont ſouvent les victimes de la condeſcendance des Artiſtes, & c'eſt ſur ces points qu'ils devroient au moins conſerver le droit de ſe refuſer même à l'aſcendant de l'autorité, ſouvent mal inſtruite ſur l'objet des Arts, & contrariant par le défaut de lumières, les vues utiles qu'ils pourroient avoir.

ACCESSOIRE, ou ACCESSOIRES, (ſubſt. maſc.) On emploie ce mot plus ordinairement au pluriel qu'au ſingulier dans le langage de l'Art. On dit les *acceſſoires* d'une compoſition, d'un ſujet, d'un tableau, d'une figure.

Il n'eſt preſque pas d'ouvrages de Peinture, dans leſquels, indépendamment de l'objet principal, il ne ſe

trouve des objets qui, à la rigueur, pourroient ne pas entrer dans la compoſition, ou dont la place n'y eſt pas indiſpenſablement aſſignée. Ce ſont ces objets que déſigne le mot *acceſſoires*.

Les *acceſſoires* doivent être choiſis dans les circonſtances du temps & du lieu, relatives à l'action qu'on repréſente.

La théorie de l'Art impoſe la loi d'employer les *acceſſoires* les plus propres à caractériſer le ſujet qu'on traite, à le faire bien connoître, à indiquer le moment qu'on a choiſi, le lieu qu'on repréſente, & à contribuer par-là au plus grand avantage de la compoſition poëtique, par les moyens qu'offre la compoſition pittoreſque.

Les *acceſſoires* enfin doivent ſervir à étendre, à multiplier les idées relatives au ſujet du tableau; mais ce doit être ſur-tout ſans diſtraire de l'affection principale, que l'Artiſte a deſſein d'inſpirer.

Pour rendre ces idées plus préciſes, en les ſimplifiant autant qu'il eſt poſſible, appliquons-les premierement à la compoſition d'une ſeule figure.

Tout ce qui n'eſt pas le *nud* dans une figure peinte, pourroit, à la plus grande rigueur, être regardé comme *acceſſoire;* mais en donnant aux convenances, aux conventions, par conſéquent aux uſages, les droits & l'étendue qu'ils doivent avoir, le vêtement indiſpenſable ou qui convient à un perſonnage, ne doit pas être regardé préciſément comme *acceſſoire;* ſur-tout ſi, relativement aux convenances qu'exige le coſtume, aux obligations qu'impoſe l'Hiſtoire, à la ſituation ou à l'action qu'on repréſente, ce vêtement devient partie néceſſaire de la repréſentation.

Il paroît donc qu'on doit regarder le mot *acceſſoire* ſous deux points de vue. Si dans un tableau, l'on enviſage l'Art en général, on pourra juſtement dire, en parlant des vêtemens les plus eſſentiels d'une figure peinte : » Les *acceſſoires* de cette figure n'empêchent » pas qu'on ne ſente qu'elle eſt incorrecte & que l'en» ſemble en eſt altéré. « Mais ſi l'on a égard au ſujet de la repréſentation, on n'appellera pas *acceſſoires* les vêtemens conſulaires de Cicéron, ni même le voile dont Agamemnon couvre ſa tête, pendant le ſacrifice de ſa fille. On appellera *acceſſoires*, dans le tableau qui repréſente ce ſujet, certains objets dont le Peintre aura fait choix pour déſigner le lieu de la ſcène ; par exemple, une grande partie des divers ornemens du ſacrifice, le nombre des ſpectateurs ; enfin les objets qui, à la vérité, contribuent par leur forme & leur caractère, à rendre la compoſition plus riche, plus variée ; mais qui auroient pu ſe trouver plus ou moins abondans & diſpoſés différemment, ſans que le fond du ſujet en fût altéré, & que l'intérêt qu'il doit inſpirer en fût moindre.

J'obſerverai à cette occaſion que, quoique certains principes généraux puiſſent ſe rapporter à pluſieurs Arts, il y a cependant très-fréquemment des différences intéreſſantes à obſerver lorſqu'on rapproche un Art d'un autre, en les conſidérant avec une ſcrupuleuſe attention.

Par exemple, les loix du Poëme Epique, ou celles de la Tragédie, (deux genres qu'on peut & qu'on doit même mettre aſſez ſouvent en parallèle avec le genre de l'Hiſtoire dans la Peinture) impoſent aux Poëtes une bien plus grande réſerve ſur les *acceſſoires* des Poëmes &

des Drames, qu'elles ne l'impoſent aux Peintres ſur ceux d'un tableau, & voici quelques-unes des raiſons pour leſquelles le Poëte eſt aſtreint à plus de circonſpection que le Peintre.

Dans l'Epopée ou dans le Drame, dès l'inſtant que le Poëte ceſſe de mettre ſous les yeux l'objet principal, on peut dire que cet objet diſparoît; & comme l'Auteur ne préſente que ſucceſſivement toutes les parties de ſa compoſition, le temps qu'il emploie à mettre ſous nos yeux les *acceſſoires*, peut faire oublier, en quelque ſorte, ce qui doit inſpirer l'intérêt principal.

Mais dans un tableau, le ſujet principal une fois placé avec avantage, s'y préſente continuellement au ſpectateur, & ſi les *acceſſoires* dont le Peintre embellit la ſcène pittoreſque, ſont ſubordonnés, comme ils doivent l'être à cet objet principal, ils ne font qu'ajouter à l'intérêt & à la vérité de l'imitation.

On peut donc dire que ſi le ſpectateur détourne ſes yeux de l'objet principal, pour s'occuper trop long-temps des *acceſſoires*, c'eſt lui ſeul qui devient reſponſable de la diſtraction qu'il ſe permet. D'ailleurs, d'un regard, il peut rappeller l'intérêt qu'il a volontairement ſouſtrait à ſa vue & renouer le fil qu'il a rompu. Celui qui regarde un tableau diſpoſe donc, en quelque ſorte, des *acceſſoires* en s'en occupant plus ou moins à ſon gré; tandis que le Poëte fait dans ſes récits ou dans ſes Drames, la loi au ſpectateur ou au lecteur, en fixant leur attention ſur les objets principaux, ou en la détournant auſſi long-temps qu'il lui plaît ſur les *acceſſoires*.

Pour revenir au terme dont il s'agit & le regarder uniquement à l'égard du Peintre, les *acceſſoires* dans un tableau doivent intéreſſer par un choix de détails qui ont

pû accompagner une action, ou qui l'ont dû, & ſur-tout le moment de cette action, auquel l'Artiſte s'eſt attaché; mais il doit contenir les *acceſſoires* dans une telle ſubordination de ton, de lumière & d'effet, que l'action, repréſentée d'ailleurs avec la vérité & l'énergie qui lui conviennent, rappelle ſans ceſſe les regards & l'attention des Spectateurs.

ACCIDENT, ACCIDENS, (ſubſt. maſc.) Les objets ne peuvent être apperçus qu'avec le ſecours de la lumière. Les effets que la lumière produit le plus ordinairement à nos yeux ne cauſent point de ſurpriſe, parce que les regards y ſont accoutumés. Mais ſi, par quelques diſpoſitions ou quelques circonſtances imprévues, la lumière lance des rayons plus éclatans qu'à l'ordinaire, ſi ces rayons forment, en contraſtant avec l'ombre, des oppoſitions marquées, les effets qu'ils produiſent frappent ſur-tout les Artiſtes, qui ne manquent guère de les obſerver, & ils les nomment *accidens de lumière*. Ainſi l'on dit d'un tableau où ces effets ſont bien rendus, que le Peintre y a repréſenté d'heureux *accidens de lumière*, des *accidens de lumière* très-piquans.

C'eſt le haſard qui produit dans la nature ces effets; c'eſt un deſſein prémédité qui fait ſuppoſer aux Artiſtes ingénieux les circonſtances & les diſpoſitions de lieux & d'objets qui peuvent les occaſionner.

Les hommes ont un penchant général pour ce qui interrompt l'uniformité. Ils ont un deſir ou même une ſorte de beſoin de ſenſations nouvelles, qui les faſſent jouir de leur exiſtence d'une maniere plus ſentie. C'eſt d'après ces motifs ſecrets que les Artiſtes combinent dans leurs ouvrages des effets extraordinaires, & que ceux aux yeux

deſquels ils ſont expoſés les conſidèrent & s'y attachent avec un attrait marqué.

Les premiers eſpèrent donner à leurs ouvrages une diſtinction qui doit les faire remarquer plus particulièrement, & le ſuccès en effet répond à l'intention. On voit même que ſouvent la repréſentation d'un effet extraordinaire, l'emporte ſur une imitation juſte, qui n'a rien que de naturel; car ce qui eſt ſimplement bien, ſans être ſingulier, a des droits généralement moins puiſſans ſur nous que ce qui eſt extraordinaire.

Les oppoſitions dans le clair-obſcur, dont Rimbrand a ſouvent fait la baſe de ſes effets pittoreſques, ſont, pour un grand nombre de ſpectateurs, la cauſe principale de leur attention & de leur admiration. Ils cèdent avec plaiſir à une ſorte de ſurpriſe qu'éprouvent leurs regards, & n'étant pas aſſez inſtruits pour apprécier les parties qui concourent à la perfection d'un tableau, ils ne ſentent pas ce qui fonde plus ſolidement la réputatiou de cet Artiſte.

Le Carravagge, cherchant à l'emporter ſur ſes concurrens, ou entraîné par ſon penchant, employa des diſpoſitions de lumière qui formoient dans ſes ouvrages, des *accidens* de *jours* & d'*ombres* plus remarquables que les effets auxquels on eſt accoutumé. Un grand nombre de ſes Contemporains furent ſéduits. Le Guide, par des repréſentations dans leſquelles les effets étoient plus conformes à ce que préſente ordinairement la nature, eut de la peine à l'emporter.

Ces réflexions, qui ne ſont point une déſapprobation de l'emploi des beaux *accidens*, ont pour but de modérer ſeulement un penchant aſſez commun qui entraîne les jeunes Artiſtes à prodiguer ces moyens, ſur leſquels ils fondent

ſondent des ſuccès, ſouvent trompeurs ; car la ſingularité perd une partie du mérite qui lui eſt propre, en raiſon de ce qu'elle eſt plus ſouvent miſe en uſage. Elle ne peut dédommager des parties eſſentielles de l'Art, ſi ces parties ſont négligées. D'ailleurs, lorſque les hommes ont prodigué par ſurpriſe des louanges ſouvent exagérées, ils reviennent ſur leur jugement & ſe dédommagent tôt ou tard avec uſure des avances qu'ils ont faites.

Mais arrêtons-nous aux *accidens*, & traçons-en quelques-uns, pour rendre ce que j'ai dit, plus ſenſible à ceux qui ne ſont pas très-verſés dans la Peinture.

Les voûtes d'une caverne peuvent être entr'ouvertes ; le Soleil y darder quelques rayons, dont l'éclat contraſte avec l'ombre épaiſſe. Cette oppoſition, cette circonſtance, cet *accident* frappe & attache les regards ; mais ſi d'ailleurs les reflets nuancés de la lumière qui s'étendent dans l'obſcurité, font entrevoir dans l'enfoncement de la caverne deux amans, ſurpris par l'effet de cette lueur inattendue, comme Mars & Vénus par Apollon ; ce double *accident* fixera les regards & l'eſprit ſur l'imitation qu'en aura fait un habile Artiſte.

Dans un bois, où des arbres épais voilent le trop grand éclat du jour ; ſi le Soleil s'introduit à travers le ſommet des feuillages ; il colore à l'inſtant tout ce qui s'offroit en demi-teinte. Il produit dans l'éloignement quelques effets ſubordonnés qui appellent cependant les regards, & qui déſignent l'étendue & l'enfoncement de la forêt ; enfin, quelques éclats de ſa lumière la plus vive, deſcendant ſur le terrein & les plantes, alors les fleurs & les eaux qui, ſans ces *accidens*, reſteroient confondus dans la maſſe monotone d'une ombre générale, frappent les yeux du ſpectateur de tous les charmes dont

ils ſont ſuſceptibles & brillent comme ces broderies qu'on voit ſe détacher ſur un fond ſourd qui les rend plus éclatantes.

Ces *accidens* produiſent des impreſſions agréables ; mais il en eſt qui joignent à la ſurpriſe, des émotions fortes, quelquefois pénibles, & par cette raiſon même plus attachantes. La mer eſt un des théâtres où ces ſortes d'*accidens* ſont plus nombreux & plus variés.

Une tempête ſe prépare-t-elle ? mille *accidens* l'annoncent dans le ciel & ſur les eaux. Le Soleil voilé prodigue ſur les nuages, qui s'accumulent pour l'effacer, les couleurs les plus variées, quelquefois même les plus éclatantes. Il ſe fait jour encore, à travers ces montagnes aëriennes qui l'environnent ; enfin, lorſque le ciel eſt entiérement couvert, alors ſillonné par la foudre, éclairé par des lueurs *accidentelles* dont les nuances varient ſans ceſſe, il laiſſe appercevoir des vaiſſeaux prêts à périr, qu'on ne voit qu'à l'aide des éclats de tonnerre qui vont les embrâſer.

Plus ces *accidens* méritent le nom qui les déſigne, plus ils ſont difficiles à repréſenter ; car la promptitude de ces effets pittoreſques, la difficulté d'en faire des études, les émotions qu'ils cauſent, les bornes des moyens de l'Art, tout s'oppoſe au fréquent uſage qu'en feroient ſans cela les Artiſtes.

Cependant les plus habiles choiſiſſent & haſardent de repréſenter quelques-uns de ces *accidens* : les plus courageux par caractère & par l'amour de leur Art les étudient même au riſque de leur vie. Ils nous offrent, comme l'a fait ſouvent un de nos Artiſtes modernes, juſtement célèbre en ce genre, au milieu du déſordre de tous les élémens, quelques malheureux prêts à perdre

la vie, & d'autres, bien plus infortunés, puiſqu'ils éprouvent le déſeſpoir de perdre ceux qui leur ſont chers. Les inondations, les embrâſemens, les éruptions des volcans offrent des *accidens* que l'imagination ſuppoſe, que les récits autoriſent & dont les imitations attachent.

Je ne dois pas paſſer ſous ſilence les effets empruntés, non pas préciſément de la nature, mais du merveilleux, des Fables reçues, des faits conſacrés & dont la vraiſemblance tient à la ſuppoſition de Puiſſances ſurnaturelles. Telles ſont les lumières produites par la préſence ou la ſubite apparition d'êtres qui doivent occaſionner des prodiges. La lumière que Raphaël a employée dans le tableau de la Transfiguration, en eſt un exemple. Tels ſont encore les effets céleſtes que le Guide & pluſieurs autres Peintres ont empruntés de l'Enfant divin, de l'Ange qui l'annonça, du berceau même de ce jeune Dieu dans l'adoration qu'il reçut des Paſteurs & des Rois; de lui-même encore dans ſa fuite toujours intéreſſante par l'union d'un Vieillard, d'une jeune Mère douée de toutes les vertus & les graces, & d'un Enfant qui ſe montre déjà au-deſſus de la nature.

A la ſuite de ces *accidens* ſurnaturels, on doit mettre quelques effets occaſionnés par des interpoſitions ingénieuſes d'objets qui peuvent même n'être que ſuppoſés, ſans que le Peintre les faſſe appercevoir. De grands Maîtres les ont mis en uſage; mais ils ont le plus ſouvent donné lieu d'en deviner les cauſes; car, ſans cette précaution, ils deviennent trop arbitraires; & ſi l'imagination n'eſt miſe au moins ſur la voie, elle ſait peu de gré d'un effet, quelque piquant qu'il puiſſe être. Il faut donc, en général, que quelque légère vrai-ſemblance aide à l'illuſion.

Ces effets ou *accidens*, qui n'ont rien de ſurnaturel, conviennent à un plus grand nombre de ſujets, mais demandent un goût fin, pour ne pas les prodiguer & pour en faire un uſage heureux. Ils ſont favorables en particulier à différens genres, qui ont moins de reſſources que l'Hiſtoire pour fixer l'attention.

Les imitateurs de ce qu'on appelle la *nature-morte* ou objets immobiles & inanimés, ceux qui repréſentent des fleurs, des fruits, des perſpectives, peuvent, en quelque ſorte, animer leurs compoſitions par ce ſecours. Les Peintres de portrait peuvent y trouver des effets ſecourables & ingénieux, qui ſeroient ſouvent plus à l'avantage de ceux qu'ils repréſentent, que la plupart des ſingularités d'attitudes & de coſtume qu'ils emploient.

En effet, les Artiſtes qui ont employé des maintiens bizarres, des compoſitions recherchées, chargées d'*acceſſoires* de commande, des coſtumes extraordinaires, ne ſont parvenus le plus ſouvent qu'à rendre ridicules leurs originaux & à montrer les prétentions réciproques de l'Artiſte & du Modèle.

Une jeune perſonne, ſous l'habit de Diane, d'Hébé, de Vénus, dans des attitudes manièrées, perd d'autant plus que ces ajuſtemens & ſon action promettent davantage. Elle eſt engagée, par la prétention du Peintre, ou la ſienne, à répondre aux deſirs, ſouvent immodérés, de l'imagination des ſpectateurs. Rubens, Rimbrand, Wandyck, Titien n'ont employé quelquefois pour rendre plus piquantes les phyſionomies, que quelque coup de lumière, quelqu'effet d'ombre qui leur ont donné moyen ou de faire valoir les agrémens, ou de dérober les défauts de ceux qu'ils repréſentoient.

Une ingénieuſe Artiſte de nos jours, à l'exemple d'un des grands Maîtres que j'ai nommés, a mis en uſage avec ſuccès les reflets du Soleil qui l'éclairoit, lorſqu'elle eſſaya de ſe peindre. Une partie de ſa tête dans la demi-teinte, ſert d'oppoſition à l'*accident* d'un rayon de lumière qui fait briller le charme de ſa couleur naturelle. Le chapeau dont elle eſt coëffée, autoriſe ces *accidens*, & ce qu'on voit, attachant juſtement le regard, fait connoître ce que l'ombre nous cache.

Les *accidens* favorables à la Peinture, ſemblent rares dans la nature, & ne le ſont point dans les imaginations fécondes. On pourroit étendre aux circonſtances morales ce que j'ai borné dans cet article aux *accidens* phyſiques. Les paſſions ſont intariſſables en *accidens* de tous les genres.

Ce ſont les mines précieuſes où le génie puiſe ſes plus intéreſſantes richeſſes; & ſans lui, tous les tréſors des Arts reſtent enfouis ou ſont mal employés.

ACCORD, (ſubſt. maſc.) L'*accord* d'un tableau eſt l'effet général & ſatisfaiſant qui réſulte principalement de la diſpoſition des couleurs, du choix qu'en fait l'Artiſte, de leur dégradation & de l'harmonie du clair-obſcur combinée avec celle du coloris.

Le Peintre diſpoſe du coloris de ſon tableau, ainſi que des objets qu'il y place. Il doit avoir déterminé dans ſon imagination l'*accord* qu'il veut effectuer, avant de commencer ſon ouvrage. Pour ſuivre cette détermination qu'il a priſe, il conſulte la nature, il aſſigne aux nuances l'ordre qui leur convient, premièrement, d'après celui des plans ſur leſquels il ſuppoſe chaque objet & même chaque partie de ces objets.

Secondement, d'après la lumière & les différentes privations du jour que ces objets & leurs parties reçoivent & éprouvent, en ſuppoſant un foyer déterminé.

Ces notions qui ſe retrouveront néceſſairement avec différens détails dans pluſieurs articles de ce Dictionnaire, peuvent donner une première idée générale des différentes combinaiſons d'où réſulte l'*accord* dans un ouvrage de Peinture.

Il eſt d'une extrême difficulté ſans doute que le Peintre rempliſſe exactement tout ce qu'un parfait *accord* exige de lui ; mais il eſt peut-être plus difficile encore que ſon ouvrage ſoit, à cet égard, parfaitement jugé, ſur-tout ſi la compoſition n'eſt pas extrêmement ſimple.

La réminiſcence, ou la comparaiſon immédiate de la nature avec l'imitation, pourroit, il eſt vrai, conduire à porter un jugement aſſez exact ; mais il faut que cette réminiſcence ſoit récente, ou très-fidèle ; & dans la comparaiſon immédiate, il faut que les objets réels ſe trouvent expoſés aux regards de celui qui veut la juger dans la même poſition & au même jour où ils ont été imités par l'Artiſte. Pour peu que les circonſtances de la compoſition ſe trouvent compliquées, on conçoit aiſément que le Peintre ne peut raſſembler tous les objets qu'il a eu deſſein d'imiter, ni pour les peindre enſemble, ni pour les offrir à ſes juges, comme baſe de leur déciſion.

D'après ces réflexions, l'*accord* général de preſque tous les tableaux & ſur-tout de ceux d'*Hiſtoire*, eſt fondé ſur des réminiſcences de l'Artiſte, & ſur les ſoins qu'il prend de ſe conformer, autant qu'il lui eſt poſſible, à la vérité de couleur de chaque objet, à la dégradation perſpective & au clair-obſcur, c'eſt-à-dire, aux loix de la lumière.

On pourroit donc avancer à la rigueur qu'il n'y a pas un tableau, principalement un tableau d'*Hiſtoire*, qui pût ſoutenir la confrontation avec la nature, ſuppoſé qu'elle fût poſſible. On conçoit, en effet, que ſi le ſujet d'un tableau exige que la ſcène ſoit en plein air, ou au milieu des eaux, s'il eſt compoſé de figures allégoriques, il n'eſt plus de modèle naturel pour le Peintre, il n'eſt plus de comparaiſon immédiate pour les juges ; il n'eſt même pas de réminiſcence réelle, & la ſeule vraiſemblance pittoreſque, appuyée ſur les effets connus de la lumière, peut guider par approximation le Peintre, relativement à l'*accord* qu'on exige dans ſes ouvrages.

Il ne réſulte cependant pas de ce que je viens d'avancer avec une franchiſe un peu ſévère, que les compoſitions dont il eſt queſtion, ne puiſſent offrir un *accord* ſuffiſant & qui ſatisfaſſe ceux qui les conſidèrent.

L'intelligence de toutes les parties de l'Art, les connoiſſances acquiſes par les obſervations continuelles des Artiſtes, la fidélité de la mémoire locale, la force de l'imagination, les études plus ou moins partielles que ſe procurent & que font les Peintres ; enfin, un ſentiment habituel de cet *accord* qui, dans la nature, ſe préſente ſans ceſſe à leurs yeux, les conduiſent à l'imiter & à *accorder* un tableau de manière que s'ils ne ſont pas en droit de prononcer : » Ceci eſt préciſément l'*accord* de la » nature. « Au moins peuvent-ils dire : » D'après la » diſpoſition de mes objets, le foyer de ma lumière, » les interpoſitions que j'ai établies, les plans que je » ſuppoſe, l'*accord* de mon tableau eſt auſſi vrai- » ſemblablement exact qu'il le peut être ; « & cette aſſertion n'eſt pas ordinairement contredite, ſur-tout ſi les yeux de ceux qui regardent l'ouvrage ne ſont bleſſés par

aucune oppoſition trop bruſque de tons ou d'effets & de lumières.

Cette dernière obſervation conduit à une conſéquence intéreſſante, c'eſt qu'il peut y avoir un *accord* ſatisfaiſant pour les yeux dans un ouvrage de Peinture, ſans qu'il ſoit bien conforme à celui que la nature offriroit, parce que l'organe phyſique ne demande premièrement que de n'être pas bleſſé. On en conclut aiſément que le coloris foible & le coloris vigoureux ne comportent pas moins l'un que l'autre un juſte *accord*, comme des inſtrumens de muſique peuvent être accordés ſur des diapazons plus hauts ou plus bas.

D'ailleurs, nous avons nombre de preuves convaincantes que des Artiſtes célèbres ont haſardé des coloris factices, qui ne ſont pas conformes à ceux de la nature, & qu'ils en ont fait quelquefois réſulter un *accord* ſatisfaiſant.

Ces ſortes d'*accords* ſont cependant des illuſions & des preſtiges; le ſens phyſique de la vue s'y prête, mais la reflexion, la comparaiſon, la connoiſſance de la Nature & de l'Art les condamnent. Tout Coloriſte de cette eſpèce doit être placé, à cet égard, dans une claſſe inférieure à celle des Peintres qui prennent toujours la nature pour baſe de leur *accord*.

On pourroit comparer les premiers aux Romanciers: s'ils plaiſent, on pardonne leurs menſonges, on applaudit même à l'art de leurs Fables; mais l'on conſidère davantage les Hiſtoriens véridiques.

Titien, Wandyck, Paul Véronèze, les Carraches, Raphaël, ſont de ce nombre honoré dans la Peinture.

Giordans de Naples, Rimbrand, Tintoret & pluſieurs autres, ſont de la claſſe des Coloriſtes ſouvent imagi-

naires, mais dont l'*accord* ſéduit & charme ſouvent les regards.

On peut concevoir, d'après ces explications, pourquoi l'on ne trouve point dans les livres qui traitent de l'Art de la Peinture une ſuite de principes & de pratiques démontrées ſur l'harmonie & l'*accord*, comme on en trouve ſur les *proportions*, la *pondération* & la *perſpective*.

Il me reſte à dire que le mot *accord* ſe prend auſſi dans un ſens plus étendu; mais alors on y joint un mot qui déſigne cette différente acception. Ainſi l'on dit, l'*accord* de la compoſition, l'*accord* même de l'expreſſion, enfin l'*accord* du tout enſemble. C'eſt aux articles COMPOSITION, EXPRESSION, &c. que ſe doivent trouver les explications qu'on peut donner ſur ces manières de s'exprimer.

ACHEVÉ, (part. paſſ.) Un ouvrage des Arts méchaniques eſt *achevé*, dans le ſens le plus uſité, lorſque l'Artiſan croit n'avoir plus rien à y faire.

Mais une production des Arts libéraux peut avoir épuiſé tout le travail dont un Artiſte eſt capable, & n'être rien moins qu'un ouvrage *achevé*.

Un tableau *achevé*, lorſqu'on parle le langage de l'Art, eſt donc une production qui approche, autant qu'il eſt poſſible, de cette perfection de la Peinture, que l'on conçoit plus qu'on n'y peut atteindre. Pour qu'un tableau pût être regardé comme *achevé* dans la rigueur du ſens de ce mot, il faudroit que l'imitation qu'il contient approchât tellement de l'objet naturel imité, que le regard y fût trompé; mais cette perfection eſt idéale & l'Art ne peut l'atteindre.

Il reſte & il reſtera toujours aux Peintres qui tendent à la perfection, une diſtance entre les imitations & la nature, comme il reſte aux navigateurs qui veulent toucher le Pôle, des eſpaces à découvrir. C'eſt par l'impoſſibilité même d'arriver à leur but, que l'émulation des uns & des autres eſt excitée & nourrie. Le Peintre croira toujours poſſible de produire des imitations plus achevées que toutes celles qu'on a faites. Enfin, tous ceux qui veulent imiter la nature, voyent en l'obſervant, ou penſent voir ce point ſi deſiré où ils tendent; ils travaillent, ils eſpèrent, ils avancent, reculent, reſtent enfin plus ou moins près. Voilà le ſort des Peintres les plus excellens qui ont exiſté & de ceux qui exiſteront.

Les mots *fini* & *terminé* s'emploient auſſi, relativement à la Peinture & aux ouvrages des Beaux-Arts à-peu-près dans les mêmes ſens que le mot *achevé*. Cependant on peut y remarquer des différences; car les mots *fini* & *terminé* donnent quelquefois, ſelon la manière dont on les emploie, l'idée d'un ouvrage fait avec le plus grand ſoin. Cependant un tableau exécuté avec feu, avec enthouſiaſme & ſans trop de recherche du côté du *faire*, a ſouvent plus de droit à être nommé un ouvrage *achevé*, que celui qui a coûté à l'Artiſte beaucoup de temps & de ſoins.

Certains tableaux de Rimbrand, de Luc Jordans, de Rubens, faits, pour ainſi dire, par inſpiration & au premier coup, peuvent être regardés comme des ouvrages *achevés* dans leur genre, plus juſtement quant à l'eſprit de l'Art, que pluſieurs ouvrages de Wanderverf, l'un des Peintres les plus précieux qui ſoient connus.

Les tableaux de ce Peintre ſont le plus ordinairement

des ouvrages *finis* & très-*terminés*, tandis que pluſieurs de ceux des autres Artiſtes dont j'ai parlé, lorſqu'ils ne ſont pas à leur point de vue, ou qu'ils ſont offerts à des yeux peu inſtruits, ne paroiſſent que des ébauches.

Pour exprimer ce que l'on entend par le mot *fini*, lorſqu'on parle des Peintres précieux, on ſe ſert encore des mots *léché*, *careſſé*.

On dit des tableaux de Mieris & de Girardoux, qu'ils ſont *précieux*, *finis*, *careſſés*, *léchés*. On les appelle *précieux*, vrai-ſemblablement parce que le temps néceſſaire aux Artiſtes, pour les porter à ce point, ne leur permettant pas d'en faire un grand nombre, leur rareté les place au rang des objets *précieux*.

On ſent aiſément, d'après ce que j'ai dit juſqu'ici, que lorſqu'on demande à un Peintre, ſi le tableau qu'il a promis eſt *achevé*, l'on donne à ce mot un ſens qui n'a pas de rapport à l'Art en particulier & qui appartient à la langue générale.

Il eſt injuſte ſans doute d'exiger & d'attendre des jeunes Artiſtes des ouvrages *achevés*, en prenant ce mot dans le ſens relatif à l'Art; mais on a droit ſur-tout dans les écoles, de les exhorter à prendre l'habitude d'*achever* les ouvrages qu'ils commencent.

Rien de plus ordinaire que de voir faire des eſquiſſes & ébaucher des compoſitions. Rien de plus rare que de voir *achever* ces entrepriſes. S'accoutumer à finir eſt cependant un moyen d'exécuter enfin des ouvrages qui méritent le nom d'*achevé*.

Quant au *terminé* & au *précieux*, ſouvent une patience froide & le temps y conduiſent; mais en finiſſant trop de cette manière, on eſt loin d'offrir des ouvrages *achevés*.

Toute manière de peindre eſt généralement bonne; ce principe eſt prouvé par les beaux ouvrages exécutés par tous les différens moyens de l'Art. Cependant, on doit en effet préférer celle qui convient le mieux à l'ouvrage qu'on entreprend.

Peignez donc d'une manière *large*, par maſſes & à grands effets, les ouvrages qui occupent un vaſte eſpace, ceux qui ſont deſtinés à être regardés de loin & dans un point de vue fort élevé. Si vous allez en Italie, vous obſerverez que les plus célèbres Maîtres, en exécutant ainſi les grands ouvrages, ont fait des ouvrages *achevés*.

Careſſez les tableaux qui doivent être expoſés ſous la vue, ſur-tout s'ils repréſentent des objets aimables qu'on ſe plaît dans la nature à voir de près, & que l'œil, pour ainſi dire, careſſe en les regardant; tels ſont les charmes détaillés de la beauté, les formes & le coloris des fleurs. Celui qui s'occupera de vos imitations, exigera de votre pinceau une partie du plaiſir qui le fixe ſur ces objets, lorſque la nature les lui préſente. Il voudra que l'image que vous en faites, les rappelle à ſon imagination avec tous leurs charmes. Vous ne remarquerez peut-être que trop d'ailleurs que le *précieux* eſt un moyen preſque sûr d'attacher ceux qui ont peu de connoiſſance de la Peinture; mais, à cet égard, penſez auſſi qu'il eſt contraire au véritable intérêt de l'Art de ſe prêter aux deſirs de l'ignorance. Ce ſont les ſuffrages des hommes inſtruits & de la claſſe la plus intelligente, qui vous aſſureront une réputation durable; & c'eſt en ſachant terminer, & cependant n'être précieux qu'à propos & avec une juſte meſure, que vous atteindrez la perfection.

ACTION, (ſubſt. fém.) On dit : *Cette figure a de l'action.*

Cette phraſe ſignifie qu'une figure deſſinée, peinte ou ſculptée paroit agir.

On dit auſſi d'un Comédien : *Cet Acteur a de l'action, eſt ſans action.* Le Comédien eſt regardé comme figure du tableau que le théâtre préſente aux ſpectateurs.

On dit encore qu'une figure a du *mouvement*, & l'on penſe communément que dans cette manière de s'exprimer, *mouvement* & *action*, ſont à-peu-près ſynonymes ; mais il n'eſt point de véritables ſynonymes, & je crois que dans le langage de la Peinture, on peut diſtinguer l'*action* du *mouvement*, j'ajouterai qu'il eſt auſſi des paſſions qui ne produiſent ni *action* ni *mouvement*, & qui ont une *expreſſion* très-caractériſée. Telles ſont l'abattement, la volupté, la mélancolie, dont les *expreſſions*, la plupart *paſſives*, arrêtent le *mouvement* & ſuſpendent l'*action*, plutôt qu'elles ne font agir & mouvoir ceux qui en ſont affectés.

D'une autre part, conſidérez des hommes qui marchent avec vîteſſe, qui rament avec force, qui arrachent un arbre, qui tirent un poids conſidérable ; ces figures ont de l'action, du mouvement, & ne ſont affectés d'aucune de ces impreſſions de l'ame qu'on nomme *paſſions*, auxquelles le mot d'*expreſſion* eſt principalement conſacré.

L'*action* peut n'exiger du mouvement que de quelques parties, ſans que la figure ſe déplace ; le mouvement donne une idée plus générale de déplacement, & l'*expreſſion* des grandes paſſions veut que toutes les parties du corps participent de l'affection qui occupe & détermine l'ame, ſoit que la figure agiſſe ou n'agiſſe pas.

paſſions très-nobles ſont de ce genre : auſſi leurs *actions* & leurs mouvemens doivent avoir une meſure infiniment juſte, & ils ſont ſuſceptibles par-là de cette beauté que nous admirons dans les ouvrages parfaits de l'Antiquité.

Les impreſſions bruſques, qui, venant de dehors & agiſſant, pour ainſi dire, de la première main, ſur les ſens, n'ont pas été modifiées & réfléchies par l'ame, ſont, en quelque ſorte, matérielles. Celles qui, reçues plus directement par l'ame, produiſent enſuite leur effet extérieur par une ſorte de *reflexion*, ſi l'ame eſt diſtinguée, ſont moins groſſières & ont une teinte de ſa perfection. Ce n'eſt pas dans l'extrême jeuneſſe que ces idées, qui tendent au ſublime, peuvent être parfaitement compriſes ; mais la jeuneſſe, douée du Génie qui eſt néceſſaire aux Arts, peut les entrevoir, par anticipation. Elle peut au moins, dès qu'on les indique, les ſentir & en conſerver une première idée.

A D

ADOUCIR, (verb. act.) Le terme dont il s'agit ici tient, ſans doute, ſa première acception du ſens du toucher, ou de celui du goût.

On *adoucit* ce qui eſt rude, ou ce qui eſt âpre. C'eſt ainſi que, par des applications figurées, nous tranſportons à nos différens ſens ce qui appartient particulièrement à chacun d'eux.

Après avoir créé, par exemple, le mot *adoucir*, pour e toucher, on l'aura appliqué au goût, qui eſt paſſivement une ſorte de toucher. On aura haſardé enſuite, par approximation d'idées, d'employer le mot *adoucir*, relativement aux ſons ; enfin, de l'adapter aux modifications dont

dont les couleurs ſont ſuſceptibles, & quoique ces acceptions ſoient de nature à être appellées *figurées*, elles tiennent toujours cependant à la nature du toucher; ſens unique, que modifient les différens organes du tact, de la vue, de l'ouïe, du goût & de l'odorat.

Mais on a étendu bien davantage le ſens figuré du mot *adoucir*, en diſant: *adoucir le ſtyle*, *adoucir l'expreſſion*; enfin, l'on a paſſé juſqu'à dire, à l'occaſion des qualités morales: *adoucir* le caractère, les paſſions, la colère & la fureur.

Pour ramener le ſens de ce mot à l'Art de la Peinture, on *adoucit* les couleurs de deux manières, ou en affoibliſſant leur *éclat*, leur *valeur*, ou en les accordant entr'elles d'une manière intelligente & fine qui produiſe à l'œil l'effet le plus harmonieux. Les moyens de l'Art, pour parvenir à ce but, ſont des *liaiſons de tons*, des *paſſages*, des *couleurs rompues*, & des *dégradations de nuances inſenſibles*; ainſi que le choix même des couleurs qu'on approche les unes des autres.

C'eſt à l'occaſion de ce dernier ſoin, néceſſaire pour certaines couleurs que s'eſt introduite dans le langage de l'Art, l'expreſſion de *couleurs amies*. Il n'en eſt point qui ſoient abſolument ennemies les unes des autres; mais il eſt aiſé de ſe convaincre que quelques-unes ont entr'elles des rapports plus ou moins favorables. Il y en a, par cette raiſon, dont l'effet bleſſe l'œil, lorſqu'elles ſe touchent, ou ſe trouvent trop voiſines. La Nature ſait cependant accorder tout ſon ſyſtême coloré, ſans exception, dans quelques combinaiſons & dans quelques rapprochemens que ſe trouvent les objets. Ses moyens puiſſans & univerſels ſont l'interpoſition de l'air & la parfaite harmonie du clair-obſcur, dans laquelle entrent les

reflets qui les rompent & les rejailliſſemens de la lumière qui les accordent.

C'eſt donc par l'emploi de ces moyens & en s'en ſervant avec un artifice raiſonné, que le Peintre ſauve les diſſonances dans ſon harmonie, comme on le fait dans la Muſique par des préparations indiſpenſables.

Les diſſonances pittoreſques, ainſi que les diſſonances muſicales concourent ſouvent à rendre l'effet plus énergique, lorſqu'elles ſont employées à propos & qu'on n'en abuſe pas. Il faut ſur-tout qu'elles ne ſoient ni tranchantes, ni bruſques.

Cette comparaiſon, au reſte, ne doit pas être priſe à la rigueur, & il en eſt ainſi de preſque toutes celles qu'on emprunte d'un Art, pour les appliquer à un autre; car s'il y a des approximations & des reſſemblances ſenſibles à pluſieurs égards entr'eux, & plus encore entre certaines de leurs parties, ils ont auſſi des différences qui s'oppoſent à la juſteſſe des comparaiſons, & l'abus qu'on fait aujourd'hui, plus fréquemment que jamais, de ces rapprochemens, grace à l'ignorance de ceux qui les emploient, ou à la prétention trop générale de parler de tout & de tout connoître, contribue à jetter de l'obſcurité, de la confuſion dans les idées, dans les jugemens & à répandre le mauvais goût dans l'élocution.

Les ſens, ainſi que les Beaux-Arts, ont ſans doute entre eux, comme je l'ai dit, des rapports apparens & généraux. L'imagination s'efforce de les rendre plus réels pour multiplier les jouiſſances dont elle eſt toujours avide; mais la Nature a poſé des limites. On pourroit bien ſe permettre de dire que l'œil écoute, que l'oreille voit, parce qu'effectivement ce qu'on entend, peint en quelque ſorte les objets à l'imagination, & qu'en voyant

avec ſagacité, on entend, pour ainſi dire, les diſcours qui cependant ne frappent pas notre oreille ; mais les propriétés de la vue ne peuvent paſſer tellement au ſens de l'ouïe, que l'une ſe ſubſtitue entièrement à l'autre. Il ne faudroit pas oublier que c'eſt toujours figurément que l'on conçoit ces ſubſtitutions, & c'eſt cependant ce que l'on perd de vue, par le trop grand uſage des termes figurés & l'abus que l'eſprit ſans juſteſſe en fait ſouvent.

Si l'on vouloit rendre une langue parfaitement conforme à la raiſon & à la nature des choſes, la réforme ſeroit d'autant plus difficile que cette langue auroit été plus maniée par les Orateurs & les Poëtes. Il eſt rare, il eſt impoſſible même qu'ils ayent la connoiſſance, non-ſeulement approfondie, mais exacte de tout ce dont ils parlent, il leur ſemble néceſſaire de parler de tout, & il eſt très-commun qu'ils uſent de ce droit comme les Poëtes, dont Horace déſigne la hardieſſe.

Je reviens, pour la dernière fois, au mot *adoucir*, comme terme de Peinture, & pour ne pas m'écarter davantage, je m'adreſſe à ceux qui exercent cet Art.

Vous avez, d'après ce que j'ai dit, deux manières d'*adoucir* vos tons & vos nuances : l'une eſt de diminuer leur éclat ; l'autre de les accorder dans leur vigueur avec beaucoup d'art.

Le premier moyen peut vous conduire à altérer la force & la vérité de la couleur de chaque objet ; alors vous affoiblirez plutôt que vous n'adoucirez votre coloris.

Si vous choiſiſſez l'autre moyen, en vous attachant à accorder enſemble les couleurs & les tons dans leur plus grande valeur, vous approcherez du ſyſtême de la

Nature & de la perfection de l'Art, relativement à la couleur.

Je me borne à ces explications, parce que les mots *Accord*, *Clair-obſcur*, *Harmonie*, & quelques autres, donneront occaſion de développer les différentes idées qui ont rapport au mot dont traite cet article.

Je ne parle pas d'*adoucir* l'expreſſion. Dans la Peinture, toute expreſſion exagérée ou affoiblie, eſt blâmable.

A F

AFFOIBLIR, (verb. act.) Une partie des termes qui forment le langage d'un Art, ſe rapportent ou aux perfections ou aux défauts dont il eſt ſuſceptible.

Ce que j'ai dit dans l'article *adoucir* eſt relatif à une beauté de l'Art de la Peinture, qui eſt l'harmonie & au plaiſir du ſens de la vue, qui en eſt l'effet. Ce que je vais dire, à l'occaſion du mot *affoiblir*, ſe rapportera à une imperfection.

En effet, c'eſt ordinairement lorſqu'un Artiſte cherche l'accord ou l'harmonie aux dépens de la vigueur, qu'il *affoiblit* le coloris, comme en cherchant l'agrément aux dépens de la ſévérité du trait ; il *affoiblit* quelquefois la correction des contours, & en ſacrifiant l'expreſſion au deſir de trouver la grace, il *affoiblit* le caractère.

L'*affoibliſſement* des couleurs qui aide aſſez ordinairement les Coloriſtes médiocres, à obtenir une harmonie que j'appellerai *moyenne* ou *foible*, n'eſt que trop commun dans quelques Écoles, dont cette foibleſſe de coloris paroit être le défaut diſtinctif, & en quelque façon, national.

L'on ne peut en donner de raiſon abſolument ſatis-

faiſante. Peut-être ce penchant à une harmonie foible & ſouvent griſe, eſt-il la ſuite de quelque qualité phyſique des organes ou du climat. Elle peut avoir pour origine certains effets d'une lumière ſouvent voilée, qui s'offrent plus habituellement aux regards, ou certaines modifications dans les organes de la vue, qui peuvent être plus générales dans un pays que dans un autre. Au reſte, ſi la cauſe eſt encore incertaine, l'effet n'en eſt pas moins conſtaté, & l'École Françoiſe y paroît ſoumiſe.

Le Ciel des bords de la Seine, où cette École eſt réſidente, ſe montre ſouvent peu ſerein, à cauſe des humidités & des brouillards fréquens. Les hommes & les femmes y ſont plutôt pâles que ſanguins & colorés. Les fabriques ont une couleur peu variée, généralement griſe ou blanchâtre, à cauſe du grand uſage qu'on fait du plâtre, l'on s'apperçoit, d'un autre côté, que le plus grand nombre des Peintres François, qui habitent la Capitale, ont un coloris dans lequel les teintes griſes ou farineuſes dominent ſenſiblement, & dont le blanc rend les lumières blafardes. Ce pourroit être par ces cauſes que leur diapazon (ſi l'on peut s'exprimer ainſi) eſt foible, ſouvent ſourd & peu brillant. Mais, en général, la facilité que l'Artiſte médiocre trouve dans l'*affoibliſſement* des couleurs *rompues*, pour parvenir à une harmonie douce, la difficulté de ſoutenir l'accord de toutes les parties, en portant les tons locaux d'un tableau, le plus près poſſible de ceux de la Nature éclairée par une belle lumière, (ſur-tout ſi l'on commence par *monter* les ciels & les plans éloignés) ſont des raiſons qui peuvent entraîner dans toutes les Écoles à *affoiblir* le coloris.

Mais comment nos Peintres diſtingués ne réſiſtent-ils

pas à cet *affoibliſſement*, dans lequel ils ne tombent ſouvent qu'après avoir (dans le cours des études qu'ils ont faites en Italie) donné des preuves que l'harmonie vigoureuſe n'eſt pas au-deſſus de la portée de leurs organes & de leur intelligence ?

Il faut donc penſer que des cauſes phyſiques établiſſent ſur eux un aſcendant preſque irréſiſtible.

Au reſte, le ſens défavorable du mot *affoiblir* devient plus ſenſible encore, lorſqu'on l'applique à quelques autres parties principales ; car le complément de l'Art conſiſte, non pas dans une imitation énervée, mais dans la repréſentation, la plus ſemblable qu'il eſt poſſible, de la Nature dans toute ſon énergie.

Il eſt donc à propos de dire aux jeunes Artiſtes : Craignez, ſi vous vous ſentez entrainés à *affoiblir* des *tons fiers*, pour courir après une harmonie douce, que ce ne ſoit une inſtigation du mauvais génie qui fait tomber un ſi grand nombre de vos Confrères dans un coloris foible, & qui leur inſpire ſi ſouvent des expreſſions efféminées.

On parvient ſans doute, en *affoibliſſant*, à ne point bleſſer des yeux malades ou délicats ; mais c'eſt pour les organes qui ont toute leur vigueur que vous devez peindre. Il ne ſeroit plus d'énergie dans les Arts, ſi l'on ſe ſoumettoit, en les pratiquant, aux altérations que les grandes Sociétés font éprouver à l'organiſation, ainſi qu'aux ames de ceux qui les compoſent.

Préſervez-vous donc de cet écueil, contre lequel, au retour de Rome, vous perdrez peut-être tout ce que vous aurez acquis de richeſſes pittoreſques.

S'il étoit démontré que cet *affoibliſſement* de coloris où tombe la plupart de nos Peintres, provient inévita-

blement de cauſes phyſiques prédominantes, il n'y auroit plus de conſeils à donner à ce ſujet ; mais Jouvenet, La Foſſe, Le Brun ſont reſtés coloriſtes en habitant le pays où vous êtes deſtinés à vous fixer.

Rappellez-vous tous les jours, en prenant votre palette, & en la garniſſant de couleurs, que la trop grande *rupture*, ou la *fatigue* que vous leur donneriez, les dénatureroit, comme la Société trop activement déſœuvrée, fait perdre aux hommes qui s'y livrent, leur caractère.

Pour éviter le premier inconvénient, qui vous regarde particulièrement, montez, autant qu'il eſt poſſible & avec hardieſſe, votre accord, en commençant par vos fonds, par vos ciels, & leur donnant beaucoup de vigueur.

N'allez pas prévoir & craindre les difficultés d'arriver aux premiers plans : elles ſont inévitables ; mais on les peut ſurmonter. Vous aurez, ſans doute, à chercher pour trouver des tons propres à ſoutenir de plus en plus cette vigueur juſques aux premières figures de votre tableau ; mais vos efforts ne ſeront pas infructueux, s'ils ſont obſtinés, & ſi vous appellez à votre ſecours le Giorgion, Titien, Véronèze, comme les anciens Chevaliers invoquoient les plus célèbres Paladins, pour s'encourager dans les aventures difficiles.

Si vous devez vous garder de chercher l'harmonie en *affoibliſſant* les tons, vous devez éviter, (je le répète) avec non moins de ſoin, d'*affoiblir* les autres parties conſtitutives de votre Art.

Car ſi vous altérez ou *affoibliſſez* l'expreſſion, ſous prétexte de donner à vos figures plus de grace ; vous ferez ce que l'on pratique inhumainement en Italie,

lorſqu'on ôte à la voix des Chanteurs leur énergie naturelle pour la rendre plus fléxible.

A G

AGRÉABLE, (adj.) La Peinture produit des ouvrages qu'on nomme *agréables*. Les ſujets qui, par leur nature, ſont ſuſceptibles de préſenter des objets, des actions, des ſites, &c. que nous avons généralement du plaiſir à voir ou à nous rappeller, donnent lieu à ces tableaux, lorſque l'Artiſte ſaiſit leur caractère.

On ne peut dire que l'*agréable* ſoit un *genre*, principalement dans l'Art de peindre, parce que des tableaux de *tous les genres* peuvent avoir ce caractère. Un tableau qui repréſente Adam & Eve, tels que les peint Milton, dans les beaux vergers d'Eden, ſeroit un tableau *agréable* du *genre de l'Hiſtoire*. Des ſcènes tirées du Roman de Daphnis & Chloé ſeroient des Paſtorales agréables : enfin, des fleurs & les portraits d'une jeune fille, d'une femme aimable, d'un bel enfant, ſont des tableaux différens par le *genre*, mais ſemblables par le caractère *agréable* que leur auroient donné Van-Huyſem & Roſa-Alba. Souvent une compoſition raſſemble des parties *agréables*, qui contraſtent avec d'autres d'un caractère différent. Le mérite des ouvrages *agréables* de tous les Arts eſt d'offrir des agrémens vrais, qui n'aient rien d'affecté, & s'il ſe peut, une moralité douce, aimable qui plaiſe en inſtruiſant.

Le mot *agréable*, dont il eſt ſi eſſentiel dans les Arts de bien connoître le véritable ſens, malheureuſement n'en a pas un bien précis dans le langage ordinaire ; car ce qui eſt très-*agréable* pour un homme, l'eſt ſouvent beaucoup moins, ou ne l'eſt point du tout pour un autre.

Il réſulte de-là une indéciſion aſſez grande, pour que l'on ne s'entende pas clairement ; cependant, comme il eſt indiſpenſable aux hommes de paroître au moins ſe comprendre, & que le mot dont il s'agit eſt d'un uſage fréquent, il s'eſt formé une idée vague, dont on ſe contente, idée qui eſt d'autant moins profitable à la Peinture & aux autres Arts, qu'elle eſt ſuſceptible d'une infinité de modifications arbitraires, mais ſur laquelle, par cette raiſon, chacun des hommes qui ne ſe trouvent pas d'accord entr'eux, ſe réſerve le droit de réclamer, ſelon qu'elle bleſſe plus ou moins ſon ſentiment perſonnel.

Les idées que nous avons le plus généralement aujourd'hui, à l'occaſion du mot *agréable*, deviennent de plus en plus vagues, parce que nous nous éloignons de plus en plus de la nature, & que les progreſſions de la civiliſation, qui a ſes inconvéniens, comme ſes avantages, les rendent ſouvent trop perſonnelles, ou trop ſujettes à des conventions. Ces idées deviennent donc le jouet des préjugés, des affections momentanées, des caprices du luxe, des abandons de la molleſſe ; enfin, de toutes les altérations qu'éprouvent les mœurs & le goût.

En effet, ce qu'on déſigne le plus ordinairement par *agréable* dans nos Arts & dans nos Sociétés, n'eſt guère relatif aujourd'hui qu'à des objets de délaſſement, de fantaiſie, à des formes de caprice, à des expreſſions, à des tours affectés, dont le caractère tient toujours plus au manièré qu'au ſimple & au noble.

Dans la Peinture ſur-tout, on nomme fréquemment *agréables* des *tours de figures*, qui ne flattent les regards que d'après les mœurs ou les goûts dominans.

Mais ſi les mœurs ſont relâchées, ſi le goût eſt altéré,

les objets *agréables* ne paſſeront pour tels que relativement à des recherches d'eſprit & de volupté, & ces objets s'éloigneront de la nature qui eſt la ſource & le modèle des véritables agrémens. Alors l'Artiſte foible & qui réfléchit peu, ſe perſuadera que le ſeul moyen de rendre ſes ouvrages *agréables*, eſt de ſe conformer au goût, je veux dire, aux conventions de ſon temps. S'il peint donc Vénus, au lieu de la repréſenter céleſte ou du moins animée par ce ſentiment naturel, primitif, dont l'expreſſion eſt la ſimplicité, la vérité, l'abandonnement naïf au vœu de la nature, il la peindra maniérée, artificieuſe, occupée du projet de plaire, bien plus que du ſentiment d'aimer. Il copiera la femme galante d'un rang diſtingué ou celle d'un ordre inférieur, & ſurtout les minauderies qu'on voit trop ſouvent applaudir ſur la ſcène; car les idées d'agrément, lorſque les mœurs & le goût s'altèrent, ſe prennent dans les deux claſſes de la Société qui s'éloignent généralement le plus du naturel, la Cour & le Théâtre.

En effet, on peut remarquer, par exemple, relativement au Théâtre, que parmi les Nations chez leſquelles l'altération du goût ſe fait ſentir, au-lieu que les Comédiens devroient ſe modéler ſur les Spectateurs, en imitant non-ſeulement les paſſions, mais les attitudes, les geſtes, les mouvemens de l'homme, l'homme apprend du Comédien à exprimer, à ſentir, à ſe compoſer un maintien, à ſe parer, à donner enfin de l'agrément à ſon action & à ſa figure. On imite ceux qui devroient n'être que des imitateurs; on emprunte leur ton, leurs airs, leurs inflexions, leur contenance, leur manière de ſe vêtir, & les Artiſtes, trompés par des applaudiſſemens qu'ils voient prodiguer ſouvent à l'exagération & à

affectation, dirigent d'après ces idées celles qui ſont relatives à leur Art.

Ils regardent donc comme *agréable* ce qu'on appelle ainſi, & reſſemblent aux médiocres Peintres, qui copient le mannequin, croyant mieux faire que de copier la nature.

Artiſtes, qui vous ſentez entraîner à donner plus l'agrément que d'énergie à vos ouvrages, recherchez donc & retrouvez au ſein de la nature & à l'aide de la méditation, ce qui eſt véritablement *agréable* dans la nature, que les grandes Sociétés s'efforcent de défigurer ou de repouſſer loin d'elles.

Éloignez les idées d'affectation & de recherche en conſervant vous-même une *agréable* ſimplicité dans vos mœurs, de la franchiſe ſans dureté dans votre ame; enfin, ce caractère qui vous porte à plaire par les moyens de votre Art.

Conſacrez-vous à un travail raiſonné & ſuivi, ſeul moyen de vous éclairer ſur les vrais principes, comme ſur les véritables agrémens. Appréciez dans le calme de l'attelier, ces erreurs ſociales, ces extravagances des modes qui changent les formes mêmes des corps & qui dénaturent leurs mouvemens, ſans les rendre *agréables*. Nourriſſez-vous de ces ouvrages dont la réputation conſacrée réclame, ſans ceſſe, contre le faux goût, qui ne font point ce qu'on appelle *agréables*, mais ſublimes, & ſi vous êtes enfin bien convaincus qu'on ne trouve jamais les véritables agrémens dans l'artifice, vous chercherez les perfections propres à votre Art, dans la nature, & vous aurez du plaiſir à voir l'homme tel qu'il eſt, & la campagne ſans parure étrangère.

Pour cette claſſe diſtinguée, à laquelle on devroit

être autoriſé de demander ſecours contre les atteintes des faux goûts & des faux agrémens, ſouhaitons qu'au moins elle continue de déſigner avec un ſouris ironique & par le nom d'*agréables* les hommes en qui elle reconnoît les ridicules affectations dont j'ai parlé, & que ceux qu'on diſtingue par les titres de nobles, d'élevés, de grands, évitent qu'enfin le ſens de ces mots ne prenne une teinte moins impoſante ; car il faut obſerver que le ſens des mots, chez une Nation mobile, eſt variable comme elle ; enſorte que les titres même les plus reſpectables, s'ils ne ſont reſpectés par ceux qui les portent, peuvent devenir des noms de dériſion ; & qui ſait ſi le mépris même n'auroit pas la hardieſſe de les profaner ?

A I

AIR, (ſubſt. maſc.) L'*air*, dont l'idée commune eſt celle d'un élément inviſible, ſe rend cependant ſenſible aux regards des Artiſtes-Peintres, comme il le devient aux ſavans Phyſiciens par les obſervations & par les expériences auxquelles ils le ſoumettent.

Cet élément, qui n'offre rien à ceux qui ignorent tout, produit ſur l'apparence des corps, les effets les plus marqués & les plus intéreſſans pour l'Artiſte qui veut imiter exactement cette apparence.

En effet, diminuer par ſon interpoſition les dimenſions des corps, relativement à la diſtance où ils ſont de l'œil du ſpectateur, voilà l'effet viſible de l'*air* : adoucir la teinte des objets, joindre à leurs couleurs propres, des nuances qui lui appartiennent, rendre enfin les formes plus ou moins caractériſées, plus ou moins indéciſes ; voilà, en général, ce que font à nos regards, & plus ſen-

ſiblement à ceux du Peintre, des atômes que nous appellons *inviſibles*.

Comment imiter ces effets aëriens ſur une ſurface unie ? Comment peindre une ſubſtance qui, n'ayant ni forme, ni couleur apparente, mêle cependant un léger azur à toutes les teintes de la Nature ? Ce ne peut être qu'avec le ſecours de l'artifice.

L'Artiſte ne peut donc pas, à cet égard, opérer comme il fait relativement aux contours & aux formes qu'il repréſente réellement, tels qu'ils s'offrent dans leur apparence viſible. Sa ſeule reſſource eſt de rappeller à l'eſprit de ceux qui voient ſes tableaux, les effets de l'*air*, de manière que l'imagination croie qu'il circule entre les objets dont ce qu'on appelle *platte Peinture*, préſente les images.

Pour cela, le Peintre doit diſtinguer & conſidérer avec une attention réfléchie, ce que produiſent ſur les objets réels, en raiſon des diſtances,

La vagueſſe de l'*air*,
Sa légèreté,
Sa tranſparence ;

enfin, cette nuance éthérée dont j'ai parlé, nuance qui modifie toutes les couleurs & l'éclat même de la lumière.

Reprenons par ordre ces qualités de l'*air*, qui intéreſſent particulièrement le Peintre.

La *vagueſſe* & l'ondulation continuelle des globules imperceptibles de l'*air*, produiſent dans les contours ou dans le trait des objets, cette douceur & ces interruptions agréables qui nous font regarder, comme dures, lourdes & découpées les imitations dans leſquelles ces effets ne ſont pas retracés ou indiqués.

C'eſt donc pour imiter les effets de l'*air*, & en même temps les accidens de la lumière, que le Deſſinateur & le Peintre ont l'art de rendre leur trait quelquefois fin, léger & preſqu'imperceptible, quelquefois plus marqué, quelquefois enfin prononcé fortement ; & c'eſt ce dont il me ſemble qu'on ne rend pas compte autant qu'il le faudroit à ceux qui commencent à s'exercer au deſſin.

Cependant il eſt eſſentiel de prévenir, dans ces jeunes Artiſtes, les imitations machinales. Elles ne ſont que trop communes, & il eſt indiſpenſable de leur apprendre à diſtinguer & de leur faire bien comprendre les rapports qui exiſtent entre les moyens de l'Art & les effets de la Nature.

L'uſage eſt de dire à l'Elève qu'on inſtruit : » Lorſque vous deſſinez, tracez légèrement vos contours, » interrompez-les ; faites-les ſentir d'une manière plus » marquée de temps en temps, en appuyant le crayon ; » prononcez les touches. C'eſt ainſi que vous donnerez à votre trait de la grace, du goût & de l'expreſſion. «

Mais ne faudroit-il pas lui dire auſſi : » Obſervez le » contour de ce modèle expoſé à vos yeux, & remarquez que le trait échappe à vos regards dans une infinité d'endroits ; qu'il eſt ſenſible dans pluſieurs autres ; qu'enfin, dans certains plans, dans certaines » courbures, il eſt très-prononcé. Lorſqu'il échappe à » vos yeux, c'eſt que les derniers plans viſibles de la » ſurface que vous obſervez, s'inclinent inſenſiblement » pour diſparoître à vos regards, & qu'étant éclairés » d'une lumière douce qui gliſſe ſur eux, ils ſe confondent avec le fond ſur lequel ils ſe trouvent, & » qu'ils échappent de manière que l'œil les perd & ne

» les apperçoit réellement plus. L'ondulation de l'*air*, » indépendamment de ſon interpoſition, contribue encore à vous dérober les extrémités indéciſes du trait. » Vous paroît-il plus prononcé, plus diſtinct? c'eſt que » la teinte du fond, ſur lequel l'objet que vous obſervez » s'offre à vos regards, ſe trouve plus claire. Ainſi » vous devez conſidérer & retenir que c'eſt par l'oppoſition claire ou obſcure des objets avec leur fond que » ſe diſtinguent ces objets & leurs contours. Enfin, ces » parties du contour, qui, fortement articulées, vous » invitent à appuyer le crayon & à *décider la touche*, » ce ſont les privations de lumière qu'éprouvent dans » leurs courbures, certaines ſinuoſités du trait qui les » dérobent plus ou moins à la direction des rayons du » jour.

» Dans le corps humain, ſoumis à vos obſervations » & à votre étude, les articulations, les emboîtemens » des membres, les gonflemens des muſcles dans différentes directions & différens mouvemens occaſionnent » les privations de lumière qui décident fortement le » trait; on exprime ces accidens par des touches, & » comme les mouvemens des articulations & des muſcles » ſont beaucoup plus apparens dans les corps vigoureux, ou dans les actions violentes, les touches fortes » & énergiques plus autoriſées, font partie de l'expreſſion: mais il faut qu'elles ſoient placées & appuyées » avec juſteſſe.

» Voilà ce qui demande, de la part du Deſſinateur & » du Peintre, la plus grande étude & la plus ſévère » attention; ſans cela, non-ſeulement la touche ne » produit pas l'effet qui doit en réſulter, mais elle n'eſt » le plus ſouvent qu'une ſorte d'affectation arbitraire &

» de manière, qui n'ont preſque point de rapport à la » nature. «

La touche, bien ſentie, eſt donc un des moyens de donner l'idée du mouvement d'une figure, & d'y faire appercevoir & deviner le jeu des paſſions. Par une ſuite de cette explication, la touche arbitraire, qu'on regarde ſi ſouvent mal-à-propos comme un ſigne diſtinctif de goût, n'eſt qu'une *manière* & un moyen qui n'exprime rien.

Venons à cette tranſparence de l'*air*, qui permet de voir les objets, en les couvrant cependant d'un léger voile & en modifiant ſeulement leurs apparences.

L'interpoſition plus ou moins conſidérable de l'*air* prive les couleurs d'une partie de leur éclat, dont la vivacité bleſſeroit ſouvent l'organe de la vue, s'il n'étoit adouci.

C'eſt cet effet de l'*air*, (l'un des plus difficiles à rendre avec juſteſſe,) qui décide cependant de la plus ou moins grande vérité de l'apparence des objets, relativement au plan qu'ils occupent.

L'Artiſte, qui a l'ambition d'être appellé Coloriſte, ſacrifie ſouvent l'effet néceſſaire de l'interpoſition de l'*air*, qui lui impoſe la loi de rompre ſes couleurs, & il préfère alors un faux éclat à la vérité.

Un autre, plus touché de la douceur que les couleurs peuvent emprunter de l'interpoſition de l'*air*, s'occupe tellement à rompre ſes tons, à en voiler l'éclat, qu'il tombe dans un coloris foible, dans lequel les couleurs locales ne ſont pas déſignées préciſément. Il manque également, par cette route oppoſée à la précédente, le but de la Peinture.

L'un, donne à ſa couleur le tranchant qu'on trouve aſſez

aſſez ſouvent dans les Peintures en émail qui ſont imparfaites ; l'autre, l'eſpèce de confuſion de tons indécis qu'offrent des tableaux en Paſtel qui ont été légèrement frottés.

Ces dernières obſervations regardent particulièrement les objets qui ſe trouvent ſur les premiers plans d'un tableau & qui y ſont éclairés des principales lumières ; mais les derniers plans & le fonds exigent que le Peintre s'occupe, en les colorant, de déſigner l'interpoſition de l'*air*, plus ſenſible dans l'éloignement. Il me reſte à parler de cette nuance légèrement azurée, qui provient auſſi de l'interpoſition de l'élément inviſible.

Cette nuance, tantôt plus forte, tantôt moins colorée, s'obſerve dans les lointains, & y domine, dans pluſieurs momens ſur la couleur des montagnes ; effet, qui eſt quelquefois extrêmement ſenſible dans la nature, & que quelques Payſagiſtes ont exagéré.

On ne peut entrer dans les détails d'effets que produiſent les vapeurs habituelles, ou ces légers brouillards qui modifient l'*air* & qui lui donnent une couleur plus ou moins ſenſible.

Ce que les Artiſtes doivent obſerver, à cet égard, ſur la nature, ce ſont les effets qui ſe préſentent le plus ſouvent les mêmes dans certaines heures du jour, dans certaines ſaiſons, & qui, relativement aux aſpects du ſoleil, rendent les couleurs des lointains plus ou moins azurées.

Mais l'Artiſte doit cependant éviter de repréſenter avec trop de fidélité les accidens, lorſque dans la nature ils ſemblent exagérés ; parce que, dans les repréſentations de la Peinture, les accidens extraordinaires & rares paroiſſent des menſonges, & que la vraiſemblance la plus

perfide eſt proprement la vérité de la Peinture, ainſi que de tous les Arts d'imitation.

Quelques Maîtres célèbres, tels que Paul Brill, le Breughel, & d'autres encore, ont eu le défaut dont je cherche ici à préſerver les Artiſtes. Au reſte, cette obſervation, ſur le vrai invraiſemblable, pourroit s'étendre ſur preſque toutes les parties de la Peinture.

Les effets, trop prononcés, ſe peuvent comparer aux objets ſur leſquels on inſiſte trop fortement, en parlant ou en écrivant. L'auditeur, ainſi que celui qui lit, ou qui regarde un tableau, ſe livre d'autant moins à l'illuſion, qu'on ſemble le vouloir contraindre davantage à la prêter.

Au reſte, il faut obſerver que quelquefois les teintes trop azurées des fonds de tableaux peints depuis long-temps, ſe trouvent bleſſer les yeux & l'accord, parce que les couleurs qu'on a employées ont acquis un ton plus fort, ou que l'*outremer*, dont ſe ſont ſervis pluſieurs Peintres, a conſervé toute ſa valeur, tandis que d'autres couleurs ont perdu celle qu'elles avoient. Je parlerai plus particulièrement de ces accidens, qui, funeſtes aux meilleurs ouvrages, occaſionnent ſouvent des jugemens injuſtes ou des raiſonnemens faux; inconvénient particulier à la Peinture, & qu'on ne peut ni prévoir ni prévenir abſolument.

J'ajouterai, en revenant au ſujet de cet article, qu'un mérite recommandable dans pluſieurs Peintres Hollandois, eſt d'être très-colorés, ſans rien faire perdre aux effets dégradés par l'interpoſition de l'*air*.

Oſtade a repréſenté ſouvent, dans un tableau d'une dimenſion peu conſidérable, l'intérieur aſſez vaſte d'une habitation, avec un tel artifice, que le ſpectateur ſe

promène, pour ainſi dire, dans cet eſpace, & qu'il en meſure préciſément l'étendue par l'*air* qu'il croit y voir circuler. Rimbrand parvient à une ſemblable illuſion ; mais par des moyens plus arbitraires & par un artifice quelquefois trop apparent. Il cherche & trouve, dans des oppoſitions fortes de lumière & d'ombre, ce qu'Oſtade a cherché & trouvé dans les dégradations & vraies les tons locaux.

Voici ce qu'on peut adreſſer aux Artiſtes, en réſumant en peu de mots le fond de cet article : Si l'imitation juſte & fine des effets de l'*air* ne donne pas de la profondeur à votre tableau, en détruiſant l'idée d'une ſuperficie platte, pour y ſubſtituer celle d'un eſpace ; ſi l'*air*, enfin, ne ſemble pas circuler autour de chaque figure & de chaque objet que vous repréſentez iſolé, vous ne faites qu'appliquer des découpures plus ou moins bien colorées les unes près des autres, & vous n'avez pas l'idée de l'Art que vous pratiquez.

A L

ALLÉGORIE, (ſubſt. maſc.) Les Arts libéraux, comme je l'ai dit au commencement de cet Ouvrage, ont des langages. La Peinture parle ; mais cette propriété s'accroit par l'*allégorie*.

L'*allegorie* eſt, relativement à la Peinture, un moyen ingénieux qu'employe l'Artiſte pour faire naître & pour communiquer des penſées ſpirituelles, des idées abſtraites, à l'aide de figures ſymboliques, de perſonnages tirés des mythologies, d'êtres imaginaires & d'objets convenus.

Ces figures & ces objets peuvent donc être regardés comme des ſignes de convention, élémens d'un langage ſolument ſpirituel, qu'on ajoûte à celui que parle plus

ordinairement la Peinture. Auſſi, dans ce qu'on nomme *emblême* & *corps de deviſes*, ſortes de repréſentations purement *allégoriques*, il n'eſt pas rigoureuſement néceſſaire que les objets qu'on emploie ſoient parfaitement imités. Ils pourroient l'être très-imparfaitement, ſans que, pour cela, le ſens *allégorique* qu'ils renferment fût altéré; ce qui conduit à comprendre la nature des hiéroglyphes.

L'*allégorie*, ou le mêlange des figures ſymboliques avec les perſonnages ſimples & naturels, doit être convenable aux ſujets qu'on traite, & tous n'en ſont pas ſuſceptibles. Elle doit être ſuffiſamment autoriſée & employée avec réſerve. Il faut que ces figures ſoient faciles à reconnoître; que leur intention ſe découvre aiſément, elles doivent enfin enrichir la compoſition & ne pas l'embarraſſer.

Quant à l'*allégorie*, qui n'eſt compoſée que de figures & d'objets emblématiques, ſon but le plus ordinaire eſt la louange ou la ſatyre. Le premier genre eſt toujours exagéré; le ſecond, toujours condamnable. Je vais revenir à chacune des notions élémentaires que j'ai énoncées pour les développer davantage.

L'*allégorie* convient principalement aux ſujets qu'on nomme *héroïques* ou *fabuleux*, & à ceux qui ſont tirés des Mythologies, d'autant que les Fables & les Mythologies, peuvent être regardées comme des *allégories*, ou ne manquent guère de le devenir.

L'*allégorie* eſt donc très-autoriſée dans ces ſortes de ſujets, & elle les enrichit d'idées intellectuelles & abſtraites, que les perſonnages naturels ne peuvent exprimer par leur action.

On doit regarder l'*allégorie* comme autoriſée, lorſ-

que l'Artiſte traite un ſujet emprunté d'un Poëte, qui a lui-même employé ce langage dans ſon ouvrage.

Je dois faire obſerver ici, puiſque je rapproche la Poëſie de la Peinture, que le Poëte a relativement à l'*allégorie* un avantage fort grand ſur le Peintre ; celui d'expoſer ſes fictions, de les préparer, de nommer les perſonnages épiſodiques que ſon imagination adapte au ſujet qu'il a choiſi, & qu'il doit faire agir.

Un autre avantage non moins grand, eſt celui de laiſſer à l'imagination du lecteur le ſoin & mieux encore le plaiſir de les deſſiner ſelon ſa fantaiſie, de déterminer quelquefois ſur une légère indication, leurs attitudes, ou même de modifier à ſon gré leur action.

Cet avantage eſt à-peu-près ſemblable à celui qu'ont les compoſiteurs de Pantomimes, qui s'en remettent aux ſpectateurs pour les diſcours de leurs perſonnages muets. Ces compoſiteurs ſont aſſurés que chacun fera les paroles de la manière qui lui convient le mieux.

Le Peintre, au contraire, qui réaliſe ſes perſonnages *allégoriques*, & qui leur donne des formes viſibles & des attitudes déterminées, ne peut guère ſe flatter de ſatisfaire tous ceux qui les verront & qui les examineront avec d'autant plus d'attention & de ſévérité, qu'elles ſont preſque abſolument idéales, & que l'Artiſte ne peut pas dire, comme lorſqu'il s'agit des figures ordinaires, qu'il les a deſſinées, étudiées, coloriées d'après la Nature.

J'ai dit, qu'elles étoient preſque toutes idéales ; mais il en eſt cependant qu'on ne doit pas regarder abſolument comme telles ; car celles qui ont rapport à la Fable & à la Mythologie grecque, ont pour modèles convenus les formes ſous leſquelles les Anciens les ont repré-

ſentées dans leurs productions *artielles* qui nous ſont parvenues.

Mais, malgré cette autoriſation, ſi la Sageſſe, repréſentée par la figure de Minerve, vole pour arrêter un Héros trop impétueux, & que cette figure peinte paroiſſe lourde & mal-adroite, le ſpectateur en ſera plus choqué, que ſi ſa critique ne tomboit que ſur un perſonnage naturel.

En général, ce qui invite à employer l'*allégorie*, & ce qui fait qu'on en abuſe ſouvent, même lorſqu'elle eſt autoriſée, c'eſt que le langage figuré ou abſtrait a des charmes pour l'eſprit cultivé & pour l'imagination, ſur-tout qui eſt indulgente ſur les vrai-ſemblances. Mais s'il eſt des hommes doués d'imagination, & des eſprits cultivés, combien n'en exiſte-t-il pas d'ignorans, combien n'y en a-t-il pas qui ont peu, ou qui n'ont point d'imagination ? Ceux qui forment ces deux dernières claſſes, ne voient ordinairement dans les figures qui traverſent les airs, par exemple, que des hommes ou des femmes dans une ſituation contraire à leur nature. Ces ſpectateurs, très-mal diſpoſés par l'invrai-ſemblance, cherchent querelle, ſi l'on peut parler ainſi, avec une ſecrette ſatisfaction, à tout perſonnage de cette eſpèce, & les ridicules qu'ils y découvrent, ou qu'ils leur ſuppoſent, ſont alors les objets dont ils s'occupent & le ſeul plaiſir que leur donne le tableau.

Il eſt donc bien néceſſaire que l'*allégorie* ſoit employée avec réſerve, que les figures qu'on y fait entrer ſoient faciles à reconnoître, même pour ceux qu'on ſuppoſe inſtruits ; que leurs intentions ſe découvrent aiſément & qu'elles n'embarraſſent point les compoſitions ; car, en laiſſant de côté la claſſe des hommes pour qui

l'*allégorie* eſt un langage peu intelligible & qui manquent d'imagination, on ne peut diſconvenir que l'intérêt d'unité eſt preſque toujours altéré par le mélange des figures *allégoriques* avec les figures naturelles. Il arrive même aſſez ſouvent que l'homme d'eſprit, l'homme inſtruit s'attache préférablement aux perſonnages ſurnaturels, ſoit pour deviner leur langage abſtrait, ſoit à cauſe du droit qu'a ſur l'imagination tout ce qui eſt extraordinaire & ſurnaturel.

Il paroitra réſulter de ces obſervations que la Peinture ne devroit offrir que des objets qu'on puiſſe comparer avec la nature pour juger du mérite de l'imitation ; que par conſéquent l'*allégorie* devroit être exclue de l'Art dont je parle : mais cette conſéquence ſeroit trop ſévère & ne ſeroit juſte, en effet, qu'autant qu'il n'exiſteroit pas un nombre d'ouvrages d'imagination, qui ont formé un Monde poëtique, & par conſéquent pittoreſque, généralement adopté & convenu.

Cette convention étant établie depuis pluſieurs ſiècles, la ſeule ſévérité que la raiſon exige conſiſte, à ce que je crois, dans les préceptes que j'ai avancés ; car s'il eſt vrai que le ſuccès de l'*allégorie* ſoit doublement flatteur pour l'homme qui ſe montre, par ce moyen, inſtruit & ſpirituel, ſi le juſte mélange de ce langage intellectuel avec le langage naturel propre à la Peinture eſt un chef-d'œuvre & une bonne fortune dûe au génie, on peut dire auſſi que rien n'eſt moins intéreſſant, & qu'au contraire, rien n'eſt plus choquant que le mauvais uſage qu'on en fait.

Mais ſi, au lieu d'employer des figures *allégoriques* bien autoriſées, bien connues, l'Artiſte ſe donne la liberté d'en créer de nouvelles ; les difficultés ſont

preſque inſurmontables, le ſuccès plus que douteux, le ridicule ou l'obſcurité inévitables, & l'on peut dire alors que l'*allégorie*, au lieu d'étendre les bornes de l'Art, & par-là de le perfectionner, contribue à le détériorer.

C'eſt ce qui arrive de preſque toutes les compoſitions abſolument *allégoriques*. On peut juſtement avancer qu'elles ſe rapprochent de ce que nous nommons *énigmes*, avec cette différence ſeulement que le Peintre du tableau *allégorique* le plus difficile à comprendre a pour but d'être entendu, & que l'Auteur de l'*énigme* a le projet de ne l'être pas. Auſſi le Peintre a-t-il grand ſoin, à l'aide d'un portrait, d'un nom, d'une déſignation quelconque, de dire le mot, tandis que le Faiſeur d'*énigmes* s'efforce de le taire.

L'un & l'autre de ces ouvrages ſont un jeu, ou un abus de l'eſprit & du talent; mais les tableaux, purement *allégoriques*, ont auſſi, pour la plupart, des motifs moins indifférens, que la morale ſévère n'approuve pas plus que le bon goût ne peut approuver ces ſortes d'ouvrages; car ils ſont preſque tous inſpirés par la flatterie, qui profane les emblêmes nobles des grandes qualités & des vertus, en les prodiguant trop ſouvent, par intérêt ou par baſſeſſe. Or il faut obſerver que la flatterie employée dans le diſcours, s'évanouit avec la parole; mais que la flatterie peinte, ſculptée, gravée, s'offrant ſenſiblement ſous des traits viſibles, bleſſe parce qu'elle prend un corps qui ſemble affronter de pied-ferme, ſi l'on peut parler ainſi, la vérité, & qu'elle préſente, pendant des ſiècles, l'exagération, le menſonge & l'aviliſſement.

Quant aux *allégories* pittoreſques, inſpirées par la méchanceté, elles ſont d'autant plus répréhenſibles que

la ſatyre y eſt plus outrée & plus audacieuſe ; en s'y montrant ſous des formes animées qui donnent aux vices des apparences hideuſes.

A M

AMATEUR, (ſubſt. maſc.) Le titre d'*Amateur* eſt une diſtinction que les Académies de Peinture accordent à ceux qu'elles s'aſſocient, non en qualité d'Artiſtes, mais comme attachés aux Arts par leur goût ou par leurs connoiſſances.

Dans la ſociété, ce nom, qui ſe confond ſouvent avec celui de connoiſſeur, ſe donne ou ſe prend avec moins de formalité, à-peu-près comme les noms de Comte ou de Marquis qu'on admet aujourd'hui, ſans trop regarder quel droit on a de les porter.

Mais lorſque ce terme, deſtiné à exprimer, en parlant de l'Art de la Peinture, un ſentiment vrai & eſtimable, ſe multiplie trop par l'effet du déſœuvrement & de la vanité, ne doit-on pas craindre de le voir enfin réduit à ne déſigner qu'une prétention & un ridicule ?

Les *Amateurs* des Beaux-Arts étoient peut-être trop rares il y a un ſiècle : ils deviennent aujourd'hui trop communs. Leur nombre ne ſeroit pas à redouter ſi ceux qui le forment s'y trouvoient tous appellés par un ſincère amour des Arts. Ils ſont utiles aux progrès de la Peinture, lorſqu'un heureux penchant les porte à s'en occuper, & ſur-tout lorſqu'ils parviennent à acquérir les connoiſſances qui ſont indiſpenſables pour bien jouir des productions des talens & pour les apprécier judicieuſement.

Il exiſte, ſans doute, des *Amateurs* de cette claſſe ;

mais il peut s'en former une plus nuiſible aux Arts, que la première ne leur eſt profitable. Celle-ci doit s'accroître à-peu-près dans la même proportion que ſe multiplient les Marchands de Tableaux, c'eſt-à-dire, en raiſon du luxe.

Je crois enfin qu'on ſera bientôt autoriſé à penſer que la trop grande quantité d'*amateurs* ſans amour, & de connoiſſeurs ſans connoiſſances, contribue à la corruption du goût, & nuit aux progrès des Arts, dont les ſuccès l'ont fait naître.

La claſſe dont je parle eſt donc du même genre que celle des hommes qu'on appelle *Hommes de goût*, qui jugent les ouvrages de Littérature, ſans principes arrêtés & ſans connoiſſances réelles.

Il eſt bien vrai que ces juges ne décident pas de la deſtinée des ouvrages ſur leſquels ils prononcent; mais ils ſont le tourment des Gens de Lettres, comme les faux connoiſſeurs en Peinture ſont celui des Artiſtes; & ils leur deviendront d'autant plus pernicieux, que les Auteurs & les Artiſtes eux-mêmes ſeront plus répandus dans la ſociété, qu'ils ne devroient effectivement l'être pour leur avantage.

Cette plus grande liaiſon entre ceux qui pratiquent les Lettres & les Arts & ceux qui forment ce qu'on appelle parmi nous la ſociété, eſt-elle un avantage, comme quelques perſonnes le penſent? C'eſt une queſtion qui me paroît trop intéreſſer le deſtin des Beaux-Arts, pour qu'on ne me pardonne pas de m'y arrêter un moment.

La méditation & l'étude de la nature s'uniſſent ſans doute au goût naturel pour décider les Artiſtes à aſpirer aux plus grands ſuccès; mais un motif plus général encore, eſt la ſatisfaction qu'ils eſpèrent & qu'ils trou-

vent en effet à être loués. Ce ſentiment eſt naturel à l'homme & ne peut pas être regardé comme condamnable. Il entraîne l'Artiſte à ſortir de la ſolitude de l'attelier pour jouir de l'effet de ſes ouvrages. Il lui paroît eſſentiel de connoître les idées ſur leſquelles ſes contemporains établiſſent leur jugement, ainſi que les deſirs qu'ils forment.

Et quoique les Artiſtes ne puiſſent ignorer que ce jugement eſt incertain, qu'il eſt ſouvent deſtiné à être infirmé par la poſtérité; qu'il peut dépendre d'une infinité de circonſtances, d'opinions, de préjugés, ils craignent cependant de s'en trop écarter, & de ne jouir par-là qu'en eſpérance de leurs travaux réels: c'eſt là que commencent les incertitudes & les irréſolutions des Artiſtes.

Un précepte leur eſt donné dans les livres didactiques de tous les temps: » Travaillez, leur dit-on, pour » la poſtérité, les ſeuls ouvrages qui mériteront ſon aveu, » vous donneront l'immortalité. Qu'importe d'être cri» tiqué ou négligé par ſon ſiècle, pourvu qu'on ſuive la » Nature & les vrais principes du beau. «

D'un autre côté, de bons eſprits ne ceſſent auſſi de leur dire: » Le Public eſt un miroir fidèle: vous ver» rez en le conſultant, les défauts & les beautés de vos » ouvrages. Si vous ne le conſultez pas, les préjugés » & les pièges de l'amour-propre vous égareront. «

On ne ceſſe de leur répéter encore que dans la ſociété inſtruite, dans le monde poli, l'eſprit & le goût s'éclairent par les diſcuſſions, par les contradictions & par la communication des idées.

Du premier de ces principes réſulte, avec le dévouement à la ſolitude, la néceſſité de faire ſa principale ſociété des hommes qui n'exiſtent plus, je veux dire,

des anciens ; & de ne travailler que pour ceux qui n'exiſtent pas encore.

Du ſecond, réſulte l'obligation de ne pas ſe ſouſtraire au tribunal du ſiècle où l'on vit, de ſe conformer au goût, aux opinions de la ſociété dont on fait partie, de s'y montrer comme Artiſan connu de la gloire nationale, de conſulter le ſentiment de ſes contemporains, &, tout en jouiſſant de la récompenſe de ſes travaux, de profiter des lumières qui ſe répandent & des avantages que produit le mouvement d'une ſociété ſpirituelle.

Cette oppoſition de ſyſtêmes ſeroit moins embarraſſante, ſi le plus grand nombre des hommes qui compoſent la ſociété, avoit des idées claires & quelques principes fondés ſur la nature. Il y auroit encore peu d'inconvéniens, ſi ceux aux jugemens deſquels les Artiſtes attribuent une ſorte d'autorité, ſe défendoient des préjugés perſonnels, s'ils ne laiſſoient paroître que des impreſſions franches, qu'ils ne donneroient pas pour des déciſions ; ſi, en voulant autoriſer ces impreſſions par quelques raiſonnemens, ils les accompagnoient de ce doute modeſte, de cette juſte réſerve qui ſoumet les productions des Arts en dernier reſſort, à ceux dont l'occupation continuelle eſt de les pratiquer. Mais que trouvent le plus ſouvent les Artiſtes égarés dans le tumulte des cercles & dans la ſociété ? Des ames froides, auxquelles les Arts & leurs productions ſont au fond très-indifférens, quoiqu'elles paroiſſent quelquefois s'y intéreſſer ; des enthouſiaſtes hors de meſure, la plupart comédiens de ſentiment, des diſſertateurs diffus & vagues, pleins de bonne opinion d'eux-mêmes, qui ſoutiennent opiniâtrément les ſentimens qu'ils ont adoptés, ſouvent par haſard, ou en les empruntant d'autrui ; des diſcoureurs

plus modérés, mais plus à charge encore, qui, fort inſtruits de tous les lieux communs des ſujets qu'on traite le plus ordinairement dans les converſations, ne connoiſſent cependant aucun des détails importans qui appartiennent aux Arts; des hommes enfin, & malheureuſement des femmes qui, aux juſtes droits qu'on leur reconnoit, ajoûtent celui de prononcer ſur les réputations & ſur les talens, objets qu'elles ne croyent pas plus importans que beaucoup d'autres dont elles ont eu de tout tems le droit de décider ſouverainement.

Ce que les Artiſtes rencontrent auſſi plus ſouvent qu'autrefois, ce ſont des poſſeſſeurs de collections qui s'en occupent vivement lorſqu'ils les font admirer, & les oublient dès qu'ils ſont ſeuls avec elles; ſemblables en cela à ces époux mal-aſſortis, qu'on voit affecter en compagnie l'intérêt le plus édifiant, & qui tête-à-tête s'abandonnent à l'ennui qu'ils ſe cauſent & à l'indifférence qui les glace.

Mais, après avoir tracé l'eſquiſſe des ridicules peu favorables aux Arts & aux Artiſtes, il eſt juſte d'obſerver que ceux-ci contribuent eux-mêmes à les multiplier. Le deſir d'anticiper leur réputation, de s'approprier par préférence les occaſions d'accroître leur célébrité & les avantages moins nobles qu'ils peuvent tirer de leurs talens, oſons dire avec franchiſe, la cupidité augmentée par le luxe & nourrie par la diſſipation & la frivolité, les entraînent à flatter des ridicules qui nuiſent à leurs véritables intérêts, en aviliſſant ou en égarant leurs talens.

C'eſt donc de l'excès & de la multiplicité des prétentions réciproques, c'eſt de l'impreſſion que font trop ſouvent ſur les Artiſtes les noms, les rangs & les richeſſes,

que naiſſent la plupart des défauts qui altèrent les ames des Artiſtes & leurs ouvrages.

Ce qui réſulte de ces obſervations, je l'adreſſerai à tous ceux qui ſe deſtinent aux Beaux-Arts, ou qui les pratiquent déjà avec ſuccès.

Si vous n'avez pas un tempérament moral, ferme & robuſte, ne faites que voyager quelquefois dans la ſociété ſans vous y établir; autrement, refroidis par l'indifférence, tourmentés par le caprice & l'ignorance, enchaînés par les opinions régnantes & par les modes, vous participerez à toutes les erreurs & à toutes les paſſions de votre ſiècle. Il vaudroit mieux ſans doute, pour vos progrès & pour votre bonheur, que vous vous fuſſiez voués à une retraite preſqu'abſolue; car la ſolitude occupée, en portant les hommes à méditer, leur inſpire au moins une modération & un calme favorables à leurs ſuccès.

Après m'être peut-être trop étendu ſur les abus qui terniſſent quelquefois le nom d'*amateur*, nom fait pour être eſtimé, je dois dire qu'il a exiſté & qu'il exiſte ſans doute encore des *amateurs*, vraiment dignes de ce titre honorable. On en peut nommer qui, par des obſervations & des travaux ſuivis juſqu'à la fin de leur carrière, par des connoiſſances acquiſes dans une vie retirée, par un jugement ſain, par l'équilibre de l'ame, & par le ſecours de collections faites avec ordre & intelligence, ont joint aux lumières relatives aux Arts, cette érudition hiſtorique qui inſtruit de leur marche, de leurs progrès, & qui leur devient réellement utile. Il en eſt qui ſuivront cette route tracée, entr'autres par MM. Mariette, de Niert, Calviere, Caylus, & plus anciennement par de Piles, Félibien, &c. Il s'en élève qui, dans

les loiſirs de différens états, dans des rangs diſtingués, dans les âges des paſſions, pratiquent véritablement les Arts pour parvenir à les éclairer. Il eſt des femmes qui parent leurs attraits & leurs graces de talens plus durables que ces avantages paſſagers. Elles acquièrent & trouvent dans d'aimables occupations un préſervatif contre l'aſcendant de la diſſipation, & ſe préparent des reſſources pour les temps où cette diſſipation perd ſes charmes & où la fatigue ſe ſubſtitue inſenſiblement au plaiſir qu'on y cherche. Elles joindront à ces avantages l'honneur d'être immortaliſées dans les faſtes de ces mêmes Arts qu'elles honorent ; ſur-tout, ſi en ſe garantiſſant de la manie de protéger, du danger des préventions & du ſentiment de leur juſte & naturel aſcendant, elles n'abandonnent pas le bonheur plus grand de s'inſtruire & de jouir des talens qu'elles ſavent embellir.

Puiſſent les *Amateurs* de ces claſſes aimables & bienfaiſantes ſe multiplier pour l'avantage des Beaux-Arts & l'honneur de ma Patrie ! Puiſſent les autres exagérer aſſez leurs ridicules prétentions, pour devenir dignes de ſubir au théâtre la punition que Molière impoſa aux précieuſes & aux faux ſavans de ſon ſiècle !

Qu'il me ſoit permis d'adreſſer encore quelques mots aux jeunes aſpirans à ce titre d'*Amateur*, ſi eſtimable lorſqu'on le mérite.

Les petites pratiques de la Peinture, d'après leſquelles vous pourriez vous croire connoiſſeurs & juges des ouvrages de l'Art, ne donnent pas plus réellement ces qualités, que les petites pratiques de dévotion ne font les hommes vraiment religieux.

Pour connoître l'Art du Deſſin & de la Peinture, il eſt bon cependant d'avoir eſſayé de deſſiner & de peindre,

comme pour apprécier plus juſtement le mérite de la Poëſie, il eſt bon de s'être exercé à faire des vers ; mais les connoiſſances qu'on acquiert par cette voie, n'inſtruiſent le plus ſouvent que d'une ſorte de méchaniſme, plus eſſentiel, il eſt vrai, dans la Peinture que dans la Poëſie, parce que le méchaniſme occupe beaucoup plus de place dans la conſtitution du premier de ces Arts, que dans celle du ſecond.

Mais ſoyez convaincus qu'on n'eſt pas fort avancé dans la Peinture pour y avoir fait les premiers pas, c'eſt-à-dire, pour avoir tenté de peindre quelques eſſais ſous les yeux & avec le ſecours d'un Artiſte. Je m'en rapporte ſur cet objet à votre ſeule conſcience, car la petite improbité de l'état où je vous enviſage, conſiſte le plus ſouvent à vous applaudir d'un ſuccès qui vous appartient bien rarement tout entier.

Ce que vous devez regarder comme plus eſſentiel, c'eſt de vous inſtruire ſans faſte par la lecture bien méditée des bons Auteurs qui ont écrit ſur la Peinture, ſur-tout de ceux de ces Auteurs qui étoient Artiſtes, tels que Dufreſnoy, de Piles, Coypel, Pouſſin, & plus anciennement encore Vazari, Lomazzo, Léonard de Vinci.

Si vous deſirez pourſuivre cette route, ajoutez à ces premières études un cours d'obſervations raiſonnées, ſoit d'après les idées dont vous vous ſerez nourris par la lecture, ſoit par des conférences avec quelques Artiſtes habiles dans la théorie & doués du talent de rendre clairement leurs conceptions. Ce cours ne peut ſe faire qu'en voyant & revoyant pluſieurs fois les collections qui raſſemblent les ouvrages capitaux des grands Maîtres. Arrêtez-vous ſur les Écoles célèbres, premièrement ſans les mêler, enſuite en les comparant. Appliquez l'examen

des

des plus beaux tableaux tour-à-tour aux principales parties de l'Art ; réſervez pour les derniers objets d'inſtruction ce qu'on place le plus ſouvent mal-à-propos à la tête, je veux dire, l'aptitude à diſtinguer les Maîtres, par certains ſignes que reconnoîtront toujours ſupérieurement à vous ceux qui trafiquent de Peinture : apprenez enfin la différence de mérite qu'ont les grands genres, ſoutiens honorables de l'Art, ſur ceux qui, tout eſtimables qu'ils ſont, n'autoriſeroient pas ſeuls les éloges & les prérogatives qu'on a donnés de tout temps à la Peinture.

Écrivez pour fixer vos idées, mais ſongez en reliſant vos obſervations, à les examiner & à les diſcuter auſſi ſévèrement que vous feriez celles d'un autre.

Si vous reconnoiſſez enfin que votre penchant n'eſt qu'un goût paſſager, une imitation, un deſir de prétention mal-fondée, penſez que, tandis que d'après des notions trop légères, vous diſſertez en appréciant les tableaux expoſés aux yeux du Public, ſouvent un ſimple Elève, barbouillé de *ſanguine*, ſe trouve dans la foule, à vos côtés, qu'il rit de votre confiance, de l'imbécillité de ceux qui vous écoutent, & qu'il griffonne peut-être votre caricature.

Mais pour vous conſoler & pour vous guérir plus facilement d'un ridicule auquel vous vous livrez, ſoyez ſûre auſſi qu'on peut avoir le jugement qu'exige la Magiſtrature, la vertu que ſuppoſe l'Etat eccléſiaſtique, le courage d'un brave Chevalier, l'érudition d'un Savant, la juſteſſe d'un Géomètre, les talens d'un Poëte, d'un Orateur ; enfin, cette facilité ſéduiſante & quelquefois trompeuſe du Bel-Eſprit, & n'avoir aucune des diſpoſitions & des connoiſſances qui doivent conſtituer l'*amateur* & le judicieux connoiſſeur des ouvrages de Peinture.

AME, (*ſubſt. fém.*) Ce terme de la langue générale eſt employé dans le langage de l'art au figuré, & d'une maniere qui lui eſt particuliere, lorſqu'on dit : » *Ce Peintre a donné bien de l'ame à ſes figures.* « Cette façon de parler a une relation ſenſible avec la partie de l'expreſſion.

Une figure, qui a du mouvement ou de l'action, peut bien autoriſer à dire qu'elle a de l'*ame*; mais on doit ſentir que c'eſt principalement à celles qui montrent une grande expreſſion *ſentimentale* que cette maniere de parler eſt plus juſtement adaptée.

J'obſerverai auſſi qu'on l'emploie principalement en parlant des figures dont l'expreſſion dérive d'un ſentiment louable, & non d'une paſſion odieuſe, ſans doute parce que l'*ame* a des droits plus avoués & plus intéreſſans, lorſqu'elle ſe manifeſte par des affections qui honorent les êtres doués d'intelligence & de raiſon, que par celles qui appartiennent aux animaux comme aux hommes. On ne dira pas d'un homme colère, inhumain, barbare, qu'il *a de l'ame, qu'il a beaucoup d'ame.* Ces expreſſions ſe prennent donc en général favorablement. Pour en détourner le ſens & le rendre défavorable, il faut y joindre des épithètes. Et lorſque l'on dit : » Quelle *ame* cet homme a montrée dans telle circonſtance ! « On a une idée de ſenſibilité, de généroſité & de vertu, relative à celui dont on parle. Cet article ne doit pas être fort étendu, parce que le mot *expreſſion* & les termes qui y ont rapport, fourniſſent plus naturellement les explications que celui-ci pourroit amener. Les manières d'employer le mot *ame*, qui ſont adaptées à la peinture, ſe réduiſent à-peu-près à celles-ci : » *Cette figure a de l'ame*, a bien *de l'ame. Quelle*

» *ame cet Artiſte donne à ſes ouvrages ! Cette figure* » *n'a point d'ame.* «

Jeunes Artiſtes, ſi vous avez de l'*ame*, vos figures, vos têtes, vos ouvrages, tous ces enfans de votre talent en auront. Heureux avantages que vous avez ſur les pères ! Car on ne voit que trop ſouvent des hommes pleins d'*ame* produire des enfans qui n'en ont point.

Gardez-vous bien de ne pas donner de l'*ame* aux perſonnages que crée votre pinceau ; car ſi vos figures ſont froides & *inſignifiantes*, il eſt à craindre qu'on n'en tire des conſéquences peu favorables pour vous. Mais ſi vous avez l'*ame* belle, noble, élevée, ſenſible, énergique, & ſi vous communiquez ces qualités aux productions de votre talent, elles diront à la poſtérité que vous les poſſédiez ; & ſi la nature vous donnoit de véritables enfans, ſtupides & peu favoriſés, vos tableaux feront attribuer cette diſſemblance au haſard.

Lorſqu'un homme eſt doué d'une *ame* vertueuſe & diſtinguée, une manière certaine & permiſe de ſe louer lui-même, c'eſt d'écrire, de compoſer, de peindre d'après les ſentimens dont il eſt rempli. Lorſqu'ils ſont bien vrais, il eſt difficile & rare que ſes ouvrages ne deviennent pas ſon éloge.

Rappellez-vous l'idée morale, relative à l'Artiſte, que donnent & que tranſmettent de ſiècle en ſiècle les tableaux de Raphaël, des Carrache, de Rubens, du Pouſſin, les Poëmes de Corneille, le Télémaque de Fénelon ; & aſpirez à imprimer auſſi à vos productions un caractère qui paſſera avantageuſement pour vous dans l'*ame* de ceux qui les verront, & qui attachera le ſouvenir de vos vertus à celui de vos ouvrages.

Peut-être ſi les Artiſtes, ceux particuliérement qui ſe

conſacrent à l'Hiſtoire, étoient bien convaincus des vérités que je viens d'énoncer, peut-être feroient-ils, avant de pourſuivre leur carrière, un examen intérieur qui ſouvent les embarraſſeroit.

Mais vous vous dévouez, jeunes Artiſtes, ou l'on vous dévoue au talent bien avant que vous connoiſſiez les difficultés & les conſéquences de cet engagement. Au reſte, raſſurez-vous, car parmi ceux qui paroiſſent aujourd'hui mettre un grand intérêt à vos ouvrages, il en eſt peu qui s'occupent d'apprécier moralement le Peintre, d'après ſes productions.

Pour prendre le parti le plus ſage, ſi vous vous appercevez que vous n'êtes pas doué de cette vie morale qu'exprime le terme d'*ame* dans les ſens que je viens de lui donner, peignez des objets inanimés, des animaux morts, des meubles, des tapis, des vaſes, des perſpectives. Quant aux animaux vivans, aux fleurs, aux arbres, aux payſages, ſongez que ſi ces objets n'exigent pas une communication marquée de votre ame, ils exigent au moins des émanations de votre eſprit. On peut avancer même, à l'égard des animaux, qu'ils exigent plus; car ces êtres aiment, haïſſent: ils ſont attachés, reconnoiſſans, & ſi vous voulez les peindre tels qu'Eſope, Phèdre, La Fontaine, & l'illuſtre émule qui de nos jours l'approche de plus près *, nous les offrent, vous ſerez obligés de leur donner du ſentiment avec l'eſprit le plus fin.

Je ne veux pas oublier de vous dire encore qu'on n'a point de l'*ame* en Peinture & dans les autres Arts, en ſe commandant d'en avoir. A cet égard, les efforts

* M. le D. de N.

des Artiſtes ne produiſent ordinairement qu'une chaleur de tête ſouvent ſtérile.

L'animation des objets pittoreſques, (ſi l'on doit employer cette manière de s'exprimer) s'opère par un ſouffle du génie, & la toile qui le reçoit n'eſt jamais ſtérile.

AMOUR, (ſubſt. maſc.) *Peindre avec amour, une tête peinte avec amour.* On joint auſſi ce mot au mot *deſſiner*, en diſant : *une figure, une tête deſſinée avec amour.*

Lorſque ce terme, ſi connu dans la langue générale, eſt employé dans le langage de la Peinture, comme je viens de le préſenter, il eſt ſenti de la plûpart des Artiſtes; mais il eſt difficile de l'expliquer à ceux qui ne le ſont pas. Je vais cependant l'eſſayer.

Un ſentiment, mêlé de deſir & de ſatisfaction, relatifs à ſon art, échauffe-t-il l'ame de l'Artiſte qui deſſine ou qui peint? Il eſt dans la ſituation heureuſe qu'on a voulu déſigner dans le langage de la Peinture par le mot *amour.* Il deſſine, il peint *avec amour.* L'effet de cette ſituation eſt de travailler avec un intérêt, une facilité & une grace qui ſemblent inſpirés au Peintre, & qui reſtent attachés à ſon ouvrage. On s'apperçoit, à l'aiſance du crayon ou du pinceau, au caractère libre de la touche, à l'amabilité du coloris, que l'Artiſte, entraîné par l'*amour* de ſon art, & inſpiré voluptueuſement par les beautés de la nature, n'a été arrêté par aucune difficulté du méchaniſme, par aucune incertitude d'intention; on ſent que ſon ame jouiſſoit à la fois des charmes que lui préſentoit ſon modèle, des moyens qu'il ſe ſentoit avoir pour les ſaiſir, & par avance, du ſuccès de ſon entrepriſe. On ne peut diſconvenir que ces différentes

idées réunies n'ayent des rapports aſſez ſenſibles avec quelques-unes des voluptés de l'*amour*.

Telles ſont quelquefois les ſenſations & les penſées dont on eſt ſi doucement affecté dans les jours de printemps, lorſqu'une certaine température, qui convient à notre conſtitution, anime nos deſirs; inſpire même aux gens de la campagne ces expreſſions naïves : que l'*air eſt amoureux, que la terre eſt en amour*.

Pour revenir à l'Artiſte, il deſſine & peint donc *avec amour*, lorſqu'en travaillant il jouit & il imprime alors à ſes ouvrages un caractère intéreſſant & aimable, qui paſſe dans l'ame de ceux qui les obſervent; effet merveilleux de cette correſpondance que l'ame entretient ſans ceſſe avec les organes du corps & avec les autres ames, au moyen des ouvrages *artiels* auxquels elle a préſidé.

On doit ſentir que *peindre avec amour* n'eſt pas préciſément ce qu'on appelle peindre avec enthouſiaſme. Ce dernier ſentiment plus exalté eſt un tranſport, l'autre une affection plus douce: l'un reſſemble aux inſpirations du trépied ſacré, l'autre à celles que donne la penſée de s'approcher d'un objet qu'on aime. Auſſi, l'on applique plus ordinairement le terme dont il s'agit dans cet article à des figures ou à des têtes de jeunes femmes, de jeunes hommes, d'enfans, & en général à des objets & à des expreſſions aimables qui ont rapport à la ſatisfaction, au plaiſir, & à une ſorte de volupté.

On pourroit déſigner par les mêmes termes ces vers heureux, ces vers inſpirés qui paroiſſent n'avoir coûté que le ſoin de les tracer. Chaulieu, La Fontaine, Voltaire, ont ſouvent écrit ou *poëtiſé* (car on devroit, je crois, parler ainſi) *avec amour*, comme le Guide &

le Corrège ont peint certaines figures ou certaines têtes. La proſe de Fénelon ſemble s'être répandue, pour ainſi dire, ſur ſon papier avec cette ſenſibilité ſi douce que le mot *amour* rappelle, & que quelque choſe de bien ſemblable à l'amour, lui inſpiroit peut-être ſans qu'il le sût.

Il eſt des idées qu'on ne peut faire comprendre que par de ſimples indications. Ce ſont des fleurs qu'on ne peut toucher long-temps ſans les flétrir. De même le ſoin qu'on prendroit à analyſer certains ſentimens, altère l'idée qu'on s'efforce d'en donner. Souvent un mot remplit l'intention; car il eſt un langage que les idiomes les plus riches ne peuvent traduire: c'eſt celui des ames ſenſibles. Elles créent ſouvent des expreſſions ou emploient des tours & des conſtructions qui expriment ce qu'on ne pourroit rendre par les moyens ordinaires. C'eſt ainſi que ſe forment & que s'établiſſent pluſieurs mots & pluſieurs acceptions qui ne conviennent qu'au ſentiment & aux Arts libéraux. Le haſard ſemble les produire; elles ſont entendues & adoptées avec reconnoiſſance par ceux qui éprouvent des impreſſions ſemblables à celles qui les ont fait naître; elles reſtent enfin conſacrées dans la langue, & telle eſt vrai-ſemblablement l'origine de la manière de s'exprimer qui fait le ſujet de cet article.

Je me permettrai de le terminer par quelques maximes qui regardent principalement les jeunes Artiſtes.

Si vous peignez *avec amour*, on regardera vos ouvrages avec volupté. Oubliez donc qu'un tableau vous eſt commandé, & croyez, quand ce ne ſeroit qu'une illuſion, que votre deſir ſeul vous l'a fait entreprendre.

Si vous dites, en prenant votre palette : » Il faut que je » peigne, « vous ne peindrez pas *avec amour*. L'amant ne dit jamais : » il faut que j'aille voir ma maîtreſſe. « Le bel Art de la Peinture demanderoit une entière indépendance ; elle ne peut exiſter dans nos ſociétés. Il faut donc que le charme de la nature & le penchant irréſiſtible pour l'Art s'emparent tellement de l'ame du Peintre, qu'ils lui cachent ce qu'il y a d'aſſerviſſant dans ſon état. Il faut qu'il voie, par-deſſus tout, les beautés des objets qu'il imite, qu'il ſente habituellement le deſir de les faire paſſer dans ſes ouvrages ; qu'il ſe prête même à jouir par anticipation du plaiſir d'atteindre à ſon but. Lorſque, rempli de ces diſpoſitions, vous vous occupez, en vous couchant, de la ſatisfaction que vous aurez, dès qu'il ſera jour, à reprendre vos pinceaux, vous peindrez *avec amour*. Si vous êtes au comble de la joie d'avoir trouvé un beau modèle, de voir naître un beau jour, de rencontrer un beau payſage ; ſi vous oubliez les heures, ſi vous vous affligez que le jour finiſſe, vous ſentez aſſurément l'*amour* de votre art, vous êtes heureux, & croyez que vous le ſeriez ſouvent bien moins complettement, par cet *amour* que l'oiſiveté rend tyraniquement impérieux ; car vos plaiſirs plus durables, ſont accompagnés de moins de troubles, ſujets à moins de revers, & ſuivis de moins de regrets.

Il faut plaindre les Artiſtes qui regardent leurs occupations comme une tâche, comme un aſſerviſſement, & qui, lorſqu'ils ceſſent de peindre, diſent en ſoupirant : » Ah ! » je vais donc me repoſer & ne rien faire. «

A N

ANATOMIE, (ſubſt. fém.) Ce qui, dans l'*anato-*

mie a plus de rapport à la Peinture, ſe trouve rédigé & repréſenté dans pluſieurs bons ouvrages, faits pour l'uſage des Artiſtes. Ils ne ſont peut-être pas encore compoſés comme il ſeroit bon qu'ils le fuſſent; mais ils offrent les baſes & les principes néceſſaires aux Artiſtes, & c'eſt d'après eux & d'après l'étude du naturel, que j'ai donné l'extrait qu'on trouvera au mot FIGURE.

Je me contenterai de préſenter ici ſur l'*anatomie* quelques idées générales que je crois néceſſaires, avant de conſidérer plus particulièrement les ſecours dont elle eſt à la Peinture.

L'*anatomie* eſt une ſcience profonde. Elle demande, lorſqu'on veut s'en inſtruire, qu'on étudie, qu'on obſerve, qu'on médite dans les plus grands détails tout ce qui compoſe l'organiſation des êtres vivans. Cependant ſon objet principal eſt l'organiſation de l'homme, comme la plus intéreſſante, relativement à nous.

L'étude de l'*anatomie* doit auſſi s'étendre ſur l'organiſation des animaux; s'occuper, pour s'éclairer davantage, des rapprochemens & des comparaiſons du méchaniſme des animaux & de celui de l'homme.

C'eſt en ſe livrant à ces études, non moins ſatisfaiſantes & utiles, qu'elles ſont laborieuſes & ſouvent rebutantes, qu'on peut s'inſtruire de ce qui eſt déjà connu dans cette ſcience, & enſuite l'avancer par des découvertes nouvelles, à l'avantage de l'humanité & à la ſatisfaction d'une curioſité louable.

Il ne s'agit pas pour le Peintre de ſe plonger dans cette immenſe entrepriſe. L'Artiſte ne s'occupe, en général, que de l'extérieur de l'homme. Il n'eſt tenu que d'en repréſenter les apparences viſibles. Les grands ſecrets de l'organiſation interne lui ſont inutiles; mais ce que les

apparences lui offrent ne ſuffit cependant pas pour le conduire à la perfection de ſon Art.

L'homme extérieur, (ſi l'on peut s'exprimer ainſi,) éprouve à tout inſtant dans ſes formes, par le moyen de ſes reſſorts & de ſes mouvemens internes, des modifications frappantes. Il faut que le Peintre connoiſſe au moins les cauſes les plus prochaines des effets qu'il repréſente.

C'eſt à l'Anatomiſte éclairé, ou aux bons ouvrages qu'on a donnés à cet effet, que l'Artiſte doit s'adreſſer. Les ouvrages le préparent, les obſervations ſur la nature dirigées par l'Anatomiſte, l'éclairent, & le Savant, à ſon tour, reçoit du Deſſinateur inſtruit les ſecours dont il a beſoin, pour faire connoître, à l'aide du crayon, du pinceau & du burin, les découvertes qu'il fait & qu'il deſire tranſmettre à l'eſprit d'une manière ſenſible, en les imprimant, pour ainſi dire, dans les organes de la vue.

C'eſt ainſi que les Sciences & les Arts, ou plutôt ceux qui les cultivent, doivent, pour leur mutuel intérêt, s'approcher, ſe ſecourir; ils doivent ſur-tout éviter réciproquement ces excès de bonne opinion ou plutôt de prévention pour l'objet dont ils s'occupent, qui les concentrent, les iſolent, pour ainſi dire, & les rendent quelquefois injuſtes, peu ſecourables & quelquefois même dédaigneux les uns à l'égard des autres.

La communication & la bienveillance ſont les conſeils qu'il faut ſans ceſſe donner aux Savans & aux Artiſtes pour leur gloire & leur avantage, comme on doit prêcher ſans ſe laſſer, l'union & la charité aux hommes.

S'il arrive quelquefois au Géomètre ou au profond Anatomiſte de ſourire ironiquement, ou s'il a la foibleſſe

de s'offenſer lorſqu'il entend avancer que ſa ſcience n'eſt qu'une partie de l'Art du Peintre ; ſi le Phyſicien, le Moraliſte, l'Hiſtorien, l'Antiquaire ſont affectés du même dédain à la même occaſion, qu'ils réfléchiſſent que leur animadverſion n'a pour principe qu'une énonciation incomplette, qu'un défaut de s'expliquer entièrement & de s'entendre. Eh ! combien cette cauſe ne produit-elle pas parmi les hommes, non-ſeulement d'injuſtes mépris, de querelles & de haines ; mais de déſordres & de guerres plus funeſtes encore ?

Rien n'eſt ſi commun, faute de connoiſſances aſſez étendues, ou par légèreté, ou ſouvent pour s'exprimer en moins de mots, que d'altérer les idées qu'on ſe communique, de manière à les faire paroître fauſſes. Lorſque, d'après ces négligences, il s'établit des antipathies parmi les hommes vraiment éclairés, la barbarie, toujours aux aguets, triomphe, comme nous voyons l'ignorance ſe réjouir & s'énorgueillir platement des querelles trop ſouvent ſcandaleuſes & des diviſions ſi mal-adroites des Gens de Lettres.

Revenons à l'*anatomie*. C'eſt de la connoiſſance des os & des deux premières couches des muſcles que dépendent en grande partie la *pondération*, le *mouvement* & l'*expreſſion*. Par cette raiſon, l'*anatomie* eſt une des baſes poſitives de la Peinture. Elle ſe lie naturellement à la *pondération*.

L'*anatomie* & la *perſpective* ſont des Sciences exactes ; elles s'appuyent ſur des démonſtrations : elles ont pour objet des vérités démontrées.

Lorſque, dans les Ecoles, dans les atteliers & dans l'opinion publique, ces Sciences ne ſeront plus conſidérées comme fondemens indiſpenſables de la Peinture, on

pourra prononcer hardiment que cet Art & les parties qui en dépendent ſont menacés d'une prochaine décadence.

Les diſpoſitions, le goût, la facilité d'imiter ne ſuppléent pas ſeuls à une étude raiſonnée. Ces dons de la Nature produiſent le plus ſouvent des imitations incomplettes & ne donnent aux Artiſtes que des routines plus ou moins heureuſes. Cependant comme preſque tous ceux qui jouiſſent des ouvrages de Peinture ne ſont inſtruits ni de l'*anatomie*, ni de la *perſpective*, ils applaudiſſent trop ſouvent au haſard à des ouvrages dans leſquels ces ſciences ſont abſolument négligées, & les Artiſtes, par ces ſuccès peu mérités, ſe croyent autoriſés à s'éviter des études qui leur ſemblent sèches & peu agréables. » Que m'importe, peuvent-ils dire, de rendre bien pré- » ciſément l'effet de tous les muſcles & de les mettre » très-exactement à leur juſte place, de connoître les » changemens qu'ils éprouvent dans les mouvemens du » corps & par le mouvement des paſſions ? Qui ſen- » tira ce mérite, hors quelques Anatomiſtes, qui ne » jetteront peut-être jamais les regards ſur mes ou- » vrages ? «

En effet, pour le plus grand nombre des hommes, une figure peinte ou ſculptée, dans laquelle on apperçoit des muſcles & quelques veines, eſt une figure ſavamment exécutée ; mais les chefs-d'œuvre en Peinture & en Sculpture, ſont, quant aux parties des Sciences, inévitablement appréciés par des hommes inſtruits, & par le petit nombre des Artiſtes qui ont acquis des connoiſſances qu'ils doivent poſſéder. Le Public, tôt ou tard, adopte leur jugement, & ce jugement reſte. D'ailleurs, il s'établit, parmi les hommes peu inſtruits, des jugemens

de comparaiſon qui les éclairent, & l'on peut obſerver qu'il réſulte des effets ſi différens de la part des imitations ſavantes & de celles qui ne le ſont pas, que l'inſtinct même détermine l'ignorant à louer la vérité, ſans qu'il ſoit néceſſaire de la lui démontrer. C'eſt ce même inſtinct, ou ce diſcernement, pour ainſi dire, machinal, qui fait applaudir, avant toute réflexion, un vers où la vérité & le ſentiment ſe trouvent heureuſement & clairement exprimés. Si quelquefois il paroît que le Public s'y trompe, c'eſt qu'il n'eſt pas toujours libre & tranquille, qu'il eſt ſouvent entraîné malgré lui par l'artifice d'un petit nombre, ou bien enfin que ce qu'il entend n'eſt pas auſſi juſte, auſſi clair qu'il le faudroit.

Artiſtes, qui n'avez pas encore aſſez réfléchi ſur votre Art, ne penſez donc pas qu'en *prononçant* l'apparence de quelques muſcles, preſqu'au haſard, vous donniez à une figure le caractère & la force d'Hercule, ou par quelques grimaces, la douleur déchirante de Laocoon. De même ne penſez pas qu'en effaçant toute idée des muſcles & des nerfs, dans la repréſentation d'une femme, vous repréſentiez Vénus & les Graces.

La rondeur de certaines parties, le caractère adouci des formes entrent certainement dans la beauté du corps des femmes parfaites ; mais ces êtres ſeroient très-imparfaits, s'ils n'étoient capables d'aucune expreſſion viſible, & leurs paſſions que nous ſavons être ſouvent ſi vives font certainement agir des muſcles & des nerfs, bien que ce ſoit par des mouvemens plus lians & ſous des apparences moins prononcées à l'extérieur, qu'ils ne le ſont dans les hommes. Si vous n'êtes pas aſſez barbares pour leur refuſer une ame, donnez-leur donc des reſſorts par leſquels elles puiſſent faire connoître des

impreſſions qui vous ſont ſouvent ſi agréables & que vous êtes occupés preſque ſans ceſſe à faire naître.

Quant aux nerfs, s'il étoit permis dans un ouvrage de préceptes, de hazarder une plaiſanterie, les femmes ſe plaignent ſi ſouvent des tourmens que ces nerfs leur cauſent, qu'il ſeroit injuſte de les repréſenter comme n'en ayant pas.

Au reſte, la plus méthodique & la plus utile étude que vous puiſſiez faire, après avoir bien obſervé & bien deſſiné le *ſquelette* & l'*écorché*, c'eſt la comparaiſon raiſonnée de ces objets avec les belles figures antiques & avec les belles figures peintes ou ſculptées par des Artiſtes corrects; enſuite il eſt néceſſaire de comparer ces modèles avec le modèle vivant, & vous acquérerez, par cette marche, premièrement la connoiſſance des reſſorts & du jeu de la machine humaine, enſuite des effets les plus intéreſſans de ces reſſorts, couverts du voile de la peau, qui en dérobe la vue & en adoucit les mouvemens; vous pourrez enfin, avec ces connoiſſances, aſpirer à créer des chefs-d'œuvre à votre tour.

Cette route, tracée par votre Art, je l'indique ſeulement aux jeunes Artiſtes, quoique je n'aie pas l'avantage de l'être; car l'homme qui ne marche pas, peut quelquefois indiquer le chemin.

Loin de déſunir dans votre eſprit les diverſes connoiſſances qui conſtituent la Peinture, cultivez les toutes, mais toujours dans un ordre raiſonné. Leur enchaînement eſt auſſi néceſſaire à la perfection de votre Art, que la juſte liaiſon des penſées à la véritable éloquence. Lorſque vous aurez raſſemblé dans l'ordre où elles doivent ſe trouver, ces connoiſſances fondamentales, guides de vos travaux, faites-les alors, s'il vous eſt poſſible,

des études difficiles & peu agréables, ſans deſirer d'y être encouragé, ſans être bien aiſe d'être connu pour prendre les routes eſcarpées que tous ne prennent pas & qui conduiſent à la perfection? C'eſt la juſte eſtime qu'on a donnée à ces ouvrages que vous appellez *triſtes* & *rebutans*, & que vous ne pouvez ſouffrir, qui a été le ſoutien de l'Art naiſſant. Ce ſont les ſujets religieux, ſouvent triſtes en effet, qui ont alimenté l'Art. Sans les tableaux de ces Maîtres ſi multipliés au beau ſiècle des Arts en Italie, vous n'auriez pas eu de Vénus. Si les Artiſtes enfin s'étoient bornés à ces ſujets voluptueux, mais ſi ſouvent *maniérés* aujourd'hui, pour leſquels vous vous enthouſiaſmez, ils ne ſe ſeroient jamais élevés au point d'immortaliſer leurs noms & leur pays. Encouragez donc, ou au moins ne découragez pas les études ſévères & indiſpenſables. Cachez, pour votre propre intérêt, ces répugnances faites pour des Sybarites, ſi, non-ſeulement les objets, mais les noms ſévères vous bleſſent; vous avez peu de chemin à faire pour vous trouver incommodés du pli d'une roſe.

ANIMÉ, (part. paſſ.) Le ſens de ce terme a moins d'énergie que le mot *ame*. Lorſqu'on dit d'un homme qu'il a de l'*ame*, on entend qu'il a une force d'eſprit particulière, ou une ſenſibilité diſtinguées; ſi l'on dit: cet homme eſt *animé*, cette expreſſion ne s'entend ſouvent que d'une ſorte d'activité momentanée dans les mouvemens, ou dans le diſcours, qui ſe rapporte à l'inſtinct de tout être vivant & à l'action ordinaire des ſens.

Le mot *animé* étant devenu en quelque façon foible & peu ſignificatif, on lui a ſubſtitué pluſieurs expreſſions exagérées; telles que ſont les mots *enflammé*, *embraſé*, &

Lorſqu'on repréſente un homme, le projet eſt de le repréſenter vivant ; quant aux moyens d'y parvenir, c'eſt-à-dire, de peindre le mouvement de l'ame, ces moyens réſultent du complément de la théorie & de la pratique de l'Art, mais principalement encore de la vertu communicative & productrice de l'ame des Artiſtes.

Moins l'imitation que vous faites d'une figure vivante paroîtra *animée* de quelque ſentiment particulier ; moins vous aurez approché du but le plus noble des imitations, & moins vous ſatisferez le penchant qui fait deſirer dans toute imitation, celle du mouvement.

Le mouvement eſt l'ame de la nature ; l'illuſion qui rappelle l'idée de ce mouvement doit être l'ame de vos ouvrages. Le deſir de conſerver ce qui nous échappe, de ſuppléer à des privations, de reproduire des émotions, voilà en général les motifs qui nous portent aux imitations & à vouloir que dans ces imitations, on nous rende juſqu'aux mouvemens qui ont exiſté & qui ont diſparu. Nous voudrions voir couler encore l'onde qui s'eſt écoulée ; nous ſouhaiterions rendre au jour l'éclat qu'il perd. C'eſt ce deſir univerſel qu'il faut que vous contentiez. Il eſt en vous comme dans ceux qui deſirent vos ouvrages ; mais ceux-ci vous ſuppoſent, dès que vous prenez le nom d'Artiſtes, le pouvoir de le ſatisfaire.

ANTIQUE, (adj.) Les mots *antique*, *vieux*, *ancien*, ſembleroient exprimer également ce qui appartient à des temps éloignés ; cependant ces expreſſions ne peuvent pas toujours ſe ſubſtituer l'une à l'autre. On dit, *les ſiècles antiques*, & non pas, *les vieux ſiècles*. Cette expreſſion, *le bon vieux temps*, eſt conſacrée. On ne diroit pas, *le bon antique*, *le bon ancien temps* ; il ſe

ſont propoſés de génération en génération à l'obſervation, à l'etude, & à l'imitation des Peintres & des Sculpteurs.

L'on dit, & l'on répète ſans ceſſe à la jeuneſſe qui court en Italie chercher avec avidité des talens qu'on n'y trouve point, ſi l'on n'en porte en ſoi les ſemences : *Obſervez, étudiez, copiez l'*antique ; *pénétrez-vous de l'*antique. *L'*antique *eſt le modèle de la beauté ſublime, de ce beau idéal, perfection extrême que les Grecs ont atteint par l'impulſion du génie, & que nous devons pourſuivre par une jalouſe & noble émulation de leurs ſuccès.* Enfin, l'on inſiſte encore en diſant : *Si vous vous écartez de l'*antique, *vous ferez rétrograder l'Art.*

Mais ces conſeils ſont-ils abſolument & généralement propres à ceux à qui on les donne ? Voilà ſur quoi il n'eſt point du tout inutile de réfléchir.

Les hommes qui s'adonnent aux Arts y ſont ordinairement appellés par un penchant & des diſpoſitions particulières ; mais ce penchant eſt toujours modifié par les facultés que nous a donné plus ou moins libéralement la nature ; les uns ſont doués principalement d'imagination. L'imagination ſuſceptible d'enthouſiaſme, s'élève à des perfections dont on ne voit pas même de modèle, & certainement les Artiſtes ou les vrais Amateurs qui ont une imagination prédominante & un penchant décidé pour les Arts, éprouvent à la vue de l'*Antique* des impreſſions qu'il eſt bien difficile de rendre, & que ne peuvent concevoir ceux qui n'en ſont pas ſuſceptibles. Il eſt à préſumer que parmi ces hommes ſenſibles à la beauté idéale, pluſieurs ſeroient deſtinés à l'atteindre, ſi les circonſtances heureuſes qui ont concouru à produire les chefs-d'œuvre *antiques* leur pré-

foibles, comme les eſprits & les talens dont je parle, tireront des mets ſimples & des idées purement humaines la nourriture & l'exiſtence qui leur conviennent.

Il s'eſt élevé, à l'occaſion de l'étude de l'*Antique*, des diſputes dans leſquelles les opinions contradictoires ont été portées beaucoup au-delà des bornes de la raiſon. On a appellé *Peintres* ou *Sculpteurs naturaliſtes* ceux qui s'en tenoient aux beautés & aux agrémens choiſis qu'offre la nature, indépendamment de l'idéal; les autres ont été déſignés comme admirateurs & imitateurs excluſifs de l'Antique. Les premiers rejettoient cette étude, non-ſeulement comme inutile, mais comme dangereuſe; les autres ne connoiſſoient que l'*Antique* pour modèle de perfection. Il eſt en tout un juſte milieu où la vérité & la raiſon nous appellent, ainſi que la ſageſſe. Il eſt bon cependant d'exhorter tous les Artiſtes à l'étude de l'*Antique*, qui eſt juſtement regardé comme le ſublime de la perfection; mais, dans les Arts libéraux, l'exhortation doit être relative à ceux qu'on exhorte, & ne doit pas aller juſqu'à la contrainte; l'intolérance dans les Arts eſt auſſi nuiſible que dans la ſociété. Dirigez le jeune Artiſte, dont les diſpoſitions ne ſont point encore développées dans la route des plus grandes perfections. Faites-lui deſſiner des têtes, des parties de figures *antiques*; s'il ne voit pas dans ces objets ce que le génie y a répandu de ſublime, il pourra tout au moins y prendre l'habitude de la correction & de la belle ſimplicité. Lorſque ſon intelligence, ſon ſentiment lui inſpireront quelque choſe de plus, qu'il fixe, s'il n'eſt pas à Rome, un *beau plâtre* de l'Apollon; & ſi ce que le complément de toutes les beautés ajoute à la beauté ne frappe ni ſes ſens ni ſon ame, s'il n'eſt pas enflammé du deſir

d'approcher dans ſes productions d'un aſſemblage divin des perfections humaines, qu'il renonce au ſublime, qu'il renonce à l'*Antique*, & qu'il ſe contente d'attacher nos yeux ou notre eſprit par des vérités de formes & de couleurs, par des agrémens & des graces qui n'exigent que la juſteſſe d'imitation, la fineſſe du tact, & la connoiſſance pratique des moyens de l'Art.

Il ne ſera pas Raphaël; mais s'il étoit le Titien, il n'auroit certainement pas à ſe plaindre de ſon ſort. Je ne m'étendrai pas ſur ce que pourroit amener encore ici le mot *Antique*. Le Dictionnaire de Sculpture & d'Antiquité ſuppléera aux détails qu'il faut ſe refuſer ici, pour éviter des répétitions inutiles.

A P

APPRÊT, (ſubſt. maſc.) Ce mot exprime la couche de couleur dont on enduit la toile, le bois, le plâtre, le cuivre, ſur leſquels on entreprend quelqu'ouvrage de Peinture. Cette premiere opération ou préparation entièrement méchanique, regarde parmi nous les Marchands qui fourniſſent les toiles: ils mettent les *apprêts* ou premiers enduits ſur toutes les matières propres à devenir ouvrages de Peinture. Ce même mot, dans la ſeconde partie de cet Ouvrage, offrira les détails qu'on a pu raſſembler au ſujet des *apprêts*. Cet objet n'eſt pas d'une importance médiocre, & peut-être ne s'en eſt-on pas occupé aſſez, comme on ne s'eſt pas encore aſſez occupé de la nature phyſique des couleurs & de tous les ingrédiens qui entrent dans les différentes manières de peindre. La Chymie pourroit, dans ces parties, rendre d'importans ſervices à la Peinture, & les adminiſtrations qui connoiſſent le prix des Arts, relativement à leur uti-

lité & à la gloire nationale, pourroient favoriſer par des intentions marquées & par des encouragemens les travaux néceſſaires & les ſoins trop négligés à cet égard.

Quant à l'*apprêt* dont on couvre les toiles & les autres matières ſur leſquelles on peint, pour peu que les Artiſtes s'occupent de cet objet, ils ſentiront combien il influe ſur la facilité de leurs travaux ou ſur la durée de l'accord & de l'harmonie de leurs tableaux. Auſſi, la plupart déterminent au moins la couleur de cet *apprêt*, relativement à leur manière d'opérer. Ceux qui peignent facilement, &, pour ainſi dire, au premier coup, préfèrent des *apprêts* clairs, parce que les teintes deſtinées aux maſſes de lumières, & auxquelles ils conſervent une ſorte de tranſparence, en les employant légèrement ſur un fond clair, ſe conſervent plus brillantes.

Ces fonds ſont moins avantageux pour les ombres; mais auſſi les *apprêts* bruns, plus favorables à cet égard, font ſouvent pouſſer les ombres, c'eſt-à-dire, les rendent par leur influence, plus ſombres qu'elles ne devroient être, & même quelquefois noires en vieilliſſant. L'Artiſte a donc en général un intérêt bien grand, premierement à veiller à la nature de l'*apprêt* qu'emploie le Marchand, & ſecondement au choix de la teinte de cet *apprêt*, relativement à ſa manière d'opérer.

APPRÊT, terme relatif à la manière de peindre ſur verre. *Voyez* le même mot dans la deuxième partie.

APPUI-MAIN, (ſubſt. maſc.) ſecours employé par les Peintres pour procurer un ſoutien à la main qui opère avec les pinceaux; ce ſecours conſiſte ordinairement dans une baguette que la main gauche tient par un bout,

& dont elle appuie l'autre extrémité ſur la toile, ou ſur le chevalet qui la ſoutient.

Les détails de ce genre ſont raſſemblés dans la deuxième partie de ce Dictionnaire, comme tout ce qui regarde la ſimple pratique ou le méchaniſme de l'Art : on y trouvera des renvois aux gravures qui mettront ſous les yeux ſenſiblement les objets.

APRÈS, d'APRÈS, (prép.) On dit travailler, deſſiner, modeler, d'*après* la nature, d'*après* l'antique, d'*après* Raphaël, &c.

Cette manière de s'exprimer eſt conſacrée aux Arts. Ceux qui n'y ſont pas initiés ne peuvent bien la comprendre s'ils ne conſultent que le ſens grammatical. Les Grammairiens qui ont voulu l'expliquer, ont ſuppoſé un tour elliptique difficile à énoncer clairement ; pour moi, je ſerois diſpoſé à croire que cette manière de s'énoncer eſt imitée de l'Italien, qui nous a fourni un très-grand nombre de termes & de tours relatifs à la Peinture, mais que l'imitation a été altérée. En Italien ; *appreſſo* ſignifie *près*, *auprès :* je penſe qu'en franciſant le mot *appreſſo*, on a dit mal-à-propos *après*, & enſuite *d'après*, au lieu de dire *près*. Deſſiner ou peindre près de la nature, près de l'antique, près de Raphaël, fait entendre aſſez clairement le ſens qu'on donne à cette expreſſion. Car, pour imiter un modèle, un objet quelconque, il faut en être près, ou au moins n'en pas être éloigné : pour copier un tableau de Raphaël, il faut l'avoir ſous les yeux ; ſi l'on regarde l'expreſſion comme figurée, lorſqu'on deſſine ou qu'on peint l'antique, le modèle, une figure, un tableau de Raphaël, on a pour but que l'ouvrage qu'on fait en ſoit près ou en approche, autant

qu'il eſt poſſible. Si la première explication eſt juſte, il n'eſt pas beſoin d'ellipſe ; dans la ſeconde, l'ellipſe ſe préſente aſſez facilement. Au reſte, l'expreſſion *d'après* eſt, comme je l'ai dit, conſacrée dans nos Arts, & n'a aucune obſcurité pour les Artiſtes, parce que la pratique habituelle l'explique continuellement. Le jeune Élève commence par s'eſſayer *d'après* les deſſins qu'on met devant ſes yeux : eſt-il plus avancé ? Il deſſine *d'après* la boſſe, il travaille enfin *d'après* le modèle ; & tant qu'il eſt attaché à ſon Art, tant qu'il a le deſir de devenir plus parfait, ou du moins, de ne pas voir affoiblir ſon talent, il n'exécute rien, autant qu'il lui eſt poſſible, que *d'après* nature.

A R

ARABESQUES, (ſubſt. maſc. plur.) On nomme *arabeſques* certains ornemens dont l'Artiſte forme des tableaux & décore des compartimens, des friſes, ou des panneaux.

Ces ornemens ſont en grande partie compoſés de plantes, d'arbuſtes, de branches légères & de fleurs. Tous ces objets, ou les formes qui en approchent, donnent lieu à ce qu'on appelle, en langage de l'Art, des *rinceaux*, des *enroulemens*, mais parmi ces objets, le Peintre choiſit ceux qui, proportionnés entr'eux & analogues les uns aux autres, peuvent offrir des aſſemblages qui plaiſent, ou faire naître des idées riantes.

Les *arabeſques* préſentent donc le plus ſouvent des objets agréables & partiellement vrais ; mais dont la réunion & l'*agencement* ſont chimériques.

Auſſi ces repréſentations qui s'approchent de la nature par les formes, la couleur & le clair-obſcur, s'en

[illegible] Il faut même les chercher, en [illegible] les études qu'ils en font.

Les arabesques entrelacent & entremêlent quelquefois de la manière la plus agréable les branches, leurs feuillages & leurs fleurs. Le sep d'une jeune vigne, qui s'accommode à toutes les formes, s'étend par des courbures, mêlées de flexibilité & de grace, à plusieurs arbres voisins, & semblables aux orangers, se plie en guirlandes de fruit à fruit. Un jeune enfant vient s'y suspendre & s'y balancer, en se jouant à lui-même. Une jeune fille à quelques pas d'elle, se cherche dans un buisson de roses, & voudroit s'y être surprise, rougit d'une intention qu'elle ne croit pas cacher assez bien; une autre s'approche d'une fontaine, &, si elle est seule, s'occupe à s'y mirer avec complaisance: elle se plonge ensuite dans l'eau, & l'Artiste qui a surpris ou qui imagine ces caprices & ces jeux de la Nature, vivante ou inanimée, en les arrachant de tout autre objet, les dispose par des combinaisons ingénieuses; il les agence sur une surface, souvent à différens étages; & sur un fond arbitraire, il exécute des compositions du genre qui fait le sujet de cet article.

Faut-il les varier? L'Artiste inventif, dont l'imagination ne doit pas être moins féconde qu'aimable, assemble & dispose des étoffes riches ou légères qu'il suspend, qu'il rattache avec grace, comme on le fait en décorant des tentes, des pavillons, des portiques, des balcons de palais, ou les bosquets dans lesquels Alcine vient d'ordonner des fêtes pour Roger.

Le Peintre d'*arabesques* a-t-il le projet de s'éloigner de la Nature pour enrichir & caractériser ses compo-

écarte, plus on s'éloigne des véritables convenances du genre.

Artiſtes, qui, par délaſſement de travaux plus ſérieux, vous exercez à compoſer des *arabeſques*, que vos *rinceaux*, que les *agencemens* des parties ſouples & flexibles dont vous faites la charpente légère de vos ornemens, n'ayent donc rien de forcé; que l'élégance & la grace les diſpoſent. Il faut qu'en les voyant, on imagine qu'un haſard, un vent léger, la plus naturelle induſtrie, celle d'un enfant, ont courbé, enlaſſé, guirlandé les jeunes branches des arbriſſeaux & les fleurs que vous employez. Moins on met d'effort à former une couronne de roſes, plus ſon contour eſt agréable. La peine laiſſe par-tout ſa trace. On le voit, on le ſent dans l'expreſſion, dans le diſcours, dans le geſte, dans l'action & dans tout ce qui eſt ſuſceptible d'aiſance, de naturel & de grace.

Songez encore, lorſque vous placez les objets dont vous enrichiſſez vos *arabeſques*, & quand vous les diſpoſez les uns ſur les autres, pour remplir un eſpace, ſouvent ingrat, auquel vous êtes aſſujetti, ſongez, dis-je, que ce qui eſt plus ſolide doit ſoutenir ce qui eſt plus léger. Tout ce qui s'élève, ſoit par la végétation, ſoit par l'induſtrie naturelle des hommes, ſuit cette loi néceſſaire. D'ailleurs, tous les objets tendent à diminuer & à s'alléger d'autant plus qu'ils s'éloignent de la terre & qu'ils participent davantage de l'air qui les environne.

La *pondération* eſt une loi univerſelle. Les corps, les plus légers même, y ſont ſoumis. Celui qui regarde un objet manquant d'appui, un poids qui ne paroît pas ſuffiſamment ſoutenu, un aſſemblage de parties non équilibrées, éprouve une ſenſation inquiète & pénible.

La ſymmétrie & certain balancement dans la compoſition, qui équivaut à la ſymmétrie, ſont par conſéquent des obligations que vous impoſe preſque tout ce que vous voyez dans la Nature ; non cependant qu'elle ſoit toujours régulièrement ſymmétrique ; mais lorſqu'elle ne l'eſt pas, elle ſe montre au moins équilibrée, & ſi l'homme ſe conſidère lui-même, il retrouve & apperçoit continuellement dans ſes ſemblables, ainſi que dans tous les animaux vivans, des parties diſpoſées ſymmétriquement & toujours balancées & équilibrées dans le mouvement & dans le repos. C'eſt ainſi que l'homme, qui voit & juge preſque tout en lui & par lui, acquiert néceſſairement un penchant irréſiſtible à placer ſymmétriquement tout ce dont il diſpoſe, & cette diſpoſition, indiquée phyſiquement & inſpirée par la Nature, eſt peut-être un des premiers & ſecrets principes de l'ordre moral qui lui eſt ſi néceſſaire.

Les principales loix de vos *ordonnances* ſont donc la légèreté graduée, en partant des baſes, ainſi que la ſymmétrie & un balancement dans la diſpoſition des objets qui ſatisfaſſe le regard.

La variété eſt encore une de ces loix. Vous devez d'autant plus vous y ſoumettre que les objets que vous employez étant peu intéreſſans, attachent moins, & que l'on deſire, par cette raiſon, d'en voir un plus grand nombre.

Mais ſi l'on attend de vous une d'autant plus grande variété que vous avez plus d'objets à votre diſpoſition, d'une autre part, on exige que vos compoſitions deſtinées ordinairement à ſe trouver placées d'une manière relative les unes aux autres, & à ſe préſenter dans un ordre ſymmétrique aux lieux qu'elles décorent, ayent une

ſorte de reſſemblance & de rapport entr'elles, & ce rapport impoſe des loix aux variétés dont votre imagination pourroit être trop prodigue.

Il n'eſt pas inutile d'obſerver que les *arabeſques* admettent des allégories. Elles peuvent haſarder de dire quelques mots à l'eſprit, en amuſant les regards ; mais gardez-vous de prétendre à leur faire tenir des diſcours recherchés & trop ſuivis, ſur-tout ſi vous leur donnez un ſens moral & ſérieux. L'eſprit mal employé eſt le plus ordinairement une affectation qui déplaît, ou une pédanterie qui choque.

Il ne faut pas plus de prétentions déplacées dans la Peinture, & ſur-tout dans ſes jeux, que dans les autres ouvrages des Arts. Quel eſt l'objet qu'on a en regardant des *arabeſques* ? à-peu-près le même que lorſqu'on s'arrête à voir jouer des enfans. S'il leur échappe quelques mots ſpirituels, gais, naifs ou piquans, on *ſourit* : s'ils veulent raiſonner, on les quitte.

Lorſque les *arabeſques* ſont du genre comique, ils ſont dans la Peinture ce que la plaiſanterie eſt dans les ouvrages littéraires, ou dans la converſation, & tout le monde ſait que la plaiſanterie, ſous quelque forme qu'elle ſe montre, doit être de bon goût, légère, gaie, ſpirituelle, qu'il ne faut pas y inſiſter trop. Vous direz que la plaiſanterie n'eſt pas le meilleur genre dans les productions de l'eſprit ; on peut dire la même choſe des *arabeſques* dans les productions de l'Art ; mais tous les genres ont leur mérite & le délaſſement nous eſt auſſi néceſſaire que le travail.

ARRÊTÉ, (part. préſ.) On dit *arrêter* un projet, pour ſignifier qu'on ſe détermine à l'exécuter. On dit auſſi,

auſſi, *arrêter* une eſquiſſe, une compoſition; *arrêter* un contour, une figure, le trait d'une figure, & l'on veut faire entendre par-là que tous ces objets ſont déterminés & n'éprouveront plus de changement.

Le mot *arrêter*, au propre, dans la langue générale, ſignifie retenir & fixer un corps vivant ou animé, qui, ſans cela, ſuivroit un mouvement.

Ici, *arrêter* le trait ou la compoſition, veut dire: les fixer de manière qu'ils ne cèdent plus au mouvement d'une imagination indéciſe.

L'Artiſte, quelqu'habile qu'il ſoit, héſite ſouvent en deſſinant ou en compoſant: il eſſaye, il corrige; enfin, plus ſatisfait, il *s'arrête* à une idée, à une forme; il trace, le plus correctement qu'il lui eſt poſſible, les contours ou les différens objets d'une compoſition, dans la réſolution de n'y rien changer. Ce qu'il a fait alors eſt *arrêté*, & même, quand ce ne ſeroit qu'une eſquiſſe, le tableau ſemble lui-même *arrêté* d'avance, par la détermination que prend l'Artiſte de ſuivre, en l'exécutant, ce qu'il vient de tracer.

Venons à quelques obſervations ſur cette opération, qui appartient plus à l'eſprit encore qu'à la main; mais adreſſons-les aux jeunes Artiſtes, parce qu'elles leur conviennent plus qu'à ceux qui ne pratiquent pas l'Art, ou à ceux qui le pratiquent depuis long-temps.

Il y a certainement, dans les études que vous faites, des motifs d'incertitude; car le trait de la beauté de chaque objet, eſt tellement délicat, que l'Artiſte doit toujours craindre de l'avoir paſſé, ou de ne l'avoir pas atteint. Mais ſi, trop plein de cette crainte louable, vous tombez dans une indéciſion habituelle, ce défaut, qui vous fera perdre beaucoup de temps, qui mettra votre

espèce de vertu mais sans cesse à la peine, mais plus à votre talent que les occasions même auxquelles vous ferez arrêté ; car, remarquez-moi, vous ne prendrez rien réellement sur ; au lieu que, si vous vous déterminez, quand vous manquerez votre but, le désir sans lequel vous serez resté vous intéressera de ce que vous aurez dû faire pour l'avoir. Un voyageur qui, à l'aspect de plusieurs sentiers, trop incertain de celui qu'il doit prendre, n'en prend aucun, est pis loin d'arriver que celui qui, n'ayant pas choisi le meilleur, revient, lorsqu'il est mieux instruit, au point d'où il est parti, pour en prendre un autre.

Au reste, si votre indécision naît, non-seulement de la trop haute idée du beau, mais plus encore de votre caractère, il est bien difficile que vous vous en corrigiez. Car un homme, ne l'oublions, ne peut se refaire, même à connaître son indécision & à prendre les moyens d'en sortir.

Ce défaut est malheureusement très-commun ; la plupart des hommes ne se déterminent souvent qu'à laisser le hasard décider leurs indécisions. Demandez, après qu'ils ont discuté long-temps une affaire ou une opinion, ce qu'ils ont *d'arrêté* sur ces objets, ils seront tout aussi embarrassés qu'au premier moment où il en a été question. Heureux s'ils ne le sont pas davantage ! Comme il est rare de trouver les hommes parfaitement déterminés sur ce qu'ils veulent, il est rare qu'ils le soient dans ce qu'ils font.

C'est dans la jeunesse qu'il est possible de corriger, ou de diminuer tout au moins, l'indétermination ; & c'est dans les premières études que les Maîtres peuvent habituer les Élèves à *arrêter* leurs productions. Pour les

Artiſtes plus avancés, c'eſt en fixant leurs idées ſur des principes ſûrs, tels que ceux que donnent l'Anatomie, la Perſpective, ſciences exactes, & ſur la connoiſſance des belles formes, tirée de l'étude ſuivie des beaux modèles.

Si vous deſirez que j'étende ces obſervations ſur la compoſition & ſur ce qu'on peut nommer les enſembles de vos ouvrages, je haſarderai de vous dire que vous parviendrez à *arrêter* vos idées, en vous faiſant à vous-même des queſtions préciſes, & vous impoſant la loi d'y répondre.

Ai-je une connoiſſance bien *arrêtée* du ſujet que je veux traiter ?

Ai-je lu avec aſſez d'attention les bons ouvrages dans leſquels ce ſujet eſt conſigné ?

Après les avoir lus, ai-je ſuivi la moralité ou l'impreſſion qui doit eſſentiellement en réſulter ?

Eſt-ce d'après ces points, bien *arrêtés*, que j'ai tenté de compoſer & de diſtribuer, ſoit mes objets, ſoit mes plans, ſoit les effets propres à remplir le but que je dois avoir ?

S'il s'agit de ſe déterminer ſur quelques relations plus particulières, comme la deſtination de l'ouvrage, ou le deſir de ceux qui emploient vos talens ; il vous eſt facile encore de vous propoſer d'autres queſtions qui, ſi vous y répondez clairement, lèveront vos doutes, & *arrêteront* vos idées.

Il y a quelques-unes de ces queſtions auxquelles une ſorte d'inſpiration du génie ſupplée preſque ſans que l'Artiſte s'en rende compte ; mais s'en repoſer ſur ce moyen, c'eſt s'abandonner ſur un appui qui peut manquer ſouvent au beſoin.

Les inſpirations heureuſes du génie ſont rares, pour ceux même qui ont du génie.

ARRONDIR, (ſubſt. maſc.) *Arrondir* un objet, qu'on repréſente, par l'illuſion de la Peinture, ſur une ſurface plate, ce n'eſt pas ſeulement le faire paroître de relief, c'eſt dégrader tellement la couleur par l'effet du clair-obſcur, que la rondeur ſe faſſe ſentir auſſi parfaitement que la réalité l'offre, & ſur-tout en donnant bien à connoître la nature de la ſubſtance qu'on fait paroître *arrondie*. En effet, le métal, la pierre, les étoffes s'*arrondiſſent* par des effets différens de ceux que produiſent, par exemple, un bras ou une jambe bien *arrondis*. Les reflets ſur-tout diffèrent en raiſon des matières ſur leſquelles tombe la lumière. C'eſt par des demi-teintes & des nuances de tons ſucceſſivement dégradés que s'opère ce prodige ; il ſuppoſe la parfaite intelligence du clair-obſcur ; mais il demande auſſi de la patience & du ſoin. Les Peintres qui ſe font un mérite particulier de *terminer*, en peignant d'une manière *précieuſe*, mettent le temps & l'attention néceſſaires à ces dégradations.

Les Artiſtes prompts & animés ſe croyent autoriſés à employer moins de patience, parce qu'ils ont ordinairement plus de génie ; ils ſont portés à penſer qu'on doit les entendre à demi-mot, & ſouvent, en effet, ils ſont compris comme les hommes d'eſprit qui ſupprimment quelques intermédiaires dans leurs idées ou dans leurs expreſſions ; mais la ſimilitude n'eſt cependant pas complette. L'homme d'eſprit qui parle vivement emploie ou ſupprime des mots qui ne ſont que des ſignes, & y ſupplée par le geſte, par l'accent, ou par des réticences

rapprochés les uns des autres, créent ou s'approprient des langages, & ces langages ſont les *Arts libéraux*. Voilà ce que comprend le nom général qui fait l'objet de cet article.

Les combinaiſons & les divers progrès de ces trois ſortes d'*Arts*, forment les différentes nuances de civiliſation dont les hommes ſont ſuſceptibles, ſoit individuellement, ſoit collectivement, voilà ce qu'il eſt très-intéreſſant d'obſerver.

Les *Arts méchaniques* établiſſent des rapports indiſpenſables & conſéquemment une civiliſation néceſſaire entre ceux qui éprouvent les beſoins de première néceſſité & ceux qui aident à les ſatisfaire. Cette nuance de civiliſation domine dans le premier état des ſociétés ; mais il ſeroit facile d'y obſerver auſſi les germes & les ébauches des deux autres.

La civiliſation s'opère également par le perfectionnement de l'intelligence, d'où naiſſent peu-à-peu les *Arts* de combinaiſon, de méditation & d'obſervation, nommés *Arts ſcientifiques*, dont l'effet eſt d'organiſer de mieux en mieux les ſociétés & les induſtries, en établiſſant les loix, les théories, & en découvrant ce que nous pouvons connoître des myſtères de la Nature.

Enfin, une ſorte de civiliſation également fondée dans l'eſſence de l'homme, eſt celle qui s'opère par les *Arts libéraux*, devenus, en ſe perfectionnant, les langages des grandes inſtitutions ſociales & des ſentimens individuels les plus intéreſſans.

L'homme, regardé comme individu, ou conſidéré comme ſociété, eſt donc deſtiné à ſe civiliſer autant qu'il eſt ſuſceptible de l'être, par les trois ſortes d'*Arts* que je viens de déſigner, & ſa civiliſation eſt d'autant plus

complette qu'ils ſont plus ou moins bien combinés & dirigés pour contenter les beſoins corporels, étendre les lumières de l'eſprit & ſuffire aux ſatisfactions ſentimentales.

Comme ces combinaiſons ne ſont jamais parfaites, comme elles varient ſans ceſſe, les hommes & les ſociétés ſemblent deſtinés à ſe balancer perpétuellement, dans les innombrables révolutions des temps, de la barbarie à la civiliſation & de la civiliſation à la barbarie.

Mais il réſulte de ces élémens que les hommes, pour leur avantage, doivent contribuer au ſoutien & au perfectionnement des *Arts*.

Ce Dictionnaire eſt deſtiné ſpécialement à la Peinture : cependant ſa perfection entraîne des rapports avec les autres talens libéraux, & exige le ſecours de pluſieurs *Arts méchaniques* & *ſcientifiques* ; j'ai déſigné ces différentes relations, ſuivant leur ordre, à la fin du Diſcours préliminaire.

D'autres rapports enfin ont pour baſes les différentes manières dont tous les Beaux-Arts & par conſéquent la Peinture, peuvent être enviſagés par ceux qui les protègent, par ceux qui les exercent, & par ceux qui ſe contentent d'en jouir. C'eſt ſur quoi je vais m'étendre.

En effet, ſi leurs principes ou leurs opinions influent néceſſairement ſur l'objet à l'égard duquel je les enviſage comme formant trois eſpèces de claſſes, il ſeroit utile que des notions élémentaires les aidaſſent à connoître, lorſqu'ils voudroient y avoir recours, comment ils peuvent favoriſer les *Arts* & comment ils leur nuiſent.

Ce Dictionnaire contient les élémens relatifs à ceux qui exercent la Peinture ; cependant, comme j'y ai adreſſé des obſervations aux deux autres claſſes, lorſque

l'occaſion s'en eſt préſentée, je vais haſarder encore dans cet article quelques notions qui les regardent directement.

Je commence par la plus diſtinguée, & raſſuré par une intention pure, je n'appréhenderai pas que ceux qui la compoſent s'offenſent, ſi je dis qu'ils ne reçoivent pas toujours dans leurs inſtitutions, ſur l'objet dont il s'agit, des idées aſſez juſtes, aſſez grandes, & par conſéquent auſſi convenables que le demanderoient l'intérêt des *Arts* & leur propre intérêt.

Les *Arts libéraux*, trop ſouvent regardés comme objets agréables, leur ſont le plus ordinairement préſentés ſous cet unique aſpect, & par conſéquent dans un ordre beaucoup trop inférieur à celui qui leur appartient & à des connoiſſances plus importantes ſans doute, mais dont l'importance n'a droit de rien ôter à la valeur des autres.

Mieux éclairés ſur la nature & les deſtinations des *Arts*, ils reconnoîtroient facilement qu'aucun d'eux ne doit être conſidéré par les premiers de nos ſociétés civiliſées, uniquement comme objets d'agrément, & je crois ce principe d'autant mieux fondé que l'*Art* même dont traite cet Ouvrage, paroît, comme je vais l'expoſer, auſſi indiſpenſablement attaché que les autres, aux grands & importans objets dont j'ai déjà parlé dans le Diſcours préliminaire.

Si l'on parcourt, il eſt vrai, les différentes branches de talens dont la Peinture fait partie, on appercevra que les plus nobles deſtinations dont ils ſont ſuſceptibles étant plus négligées que dans les ſiècles où ils ont joui de toute leur gloire, les honorables titres dont ils étoient décorés, doivent paroître trop élevés pour la plupart des uſages que nous en faiſons, & que les genres

ſubordonnés étant beaucoup plus employés de nos jours à ce qu'on qualifie d'*agréable*, qu'à toute autre deſtination, on a dû ſe reſtreindre à nommer *agréables* les *Arts* qu'on appelloit *divins ;* on a pu même ſe croire autoriſé à les regarder, ſous quelques rapports, comme *Arts* de luxe, comme *Arts* inutiles, & peut-être comme *Arts* pernicieux.

Mais l'abus des uſages & des dénominations ne change pas la nature des choſes, quoiqu'il change les noms qu'on leur donne & les opinions qu'on en a, & malgré les préjugés, il ſera facile encore, d'après quelques notions plus approfondies, que je vais offrir, de reconnoître les importantes deſtinations qui ont acquis aux *Arts* la nobleſſe & l'éclat dont ils ont joui, & que n'auroient pu leur mériter des uſages uniquement agréables.

Si l'on parcourt enſuite tous les uſages dont ils ſont ſuſceptibles, on verra qu'indépendamment des objets de pur agrément, objets qui, ſoumis aux convenances, ne peuvent les dégrader, les branches les plus ſubordonnées de tous les *Arts*, & en particulier de ceux du Deſſin, offrent encore des utilités ſi grandes à l'induſtrie, & par conſéquent des avantages ſi importans pour le commerce & pour la richeſſe des Etats, qu'ils méritent une conſidération trop altérée de nos jours par des idées vagues & ſuperficielles.

Revenons ſur ces premières notions pour les développer davantage.

J'ai parlé au commencement de cet Ouvrage des cultes à l'occaſion des *Arts*, la liaiſon de ces objets peut préſenter quelque choſe d'extraordinaire, d'idéal & d'incohérent. Si l'on ne conſidère pas que le premier & le plus reſpectable des cultes, le culte religieux lui-même

ne pourroit tomber ſous les ſens, ne pourroit être que perſonnel, intérieur, & conſéquemment dénué d'unanimité, ſans le miniſtère des *Arts libéraux*, c'eſt-à-dire, le langage d'action ennobli qui, ſeul, exprime & inſpire rapidement aux regards d'une multitude aſſemblée, les reſpects dûs à la plus ſainte des inſtitutions ; l'Eloquence ſentimentale qui inſtruit, exhorte, touche & conſole ; la Poëſie & le Chant qui, en exaltant, d'après les inſpirations de l'ame, la reconnoiſſance, les deſirs, les vœux, & tous leurs différens accens, les élèvent vers les cieux, les font entendre, les communiquent à un grand nombre d'hommes aſſemblés, & les leur font adopter, ſi l'on peut parler ainſi, à l'uniſſon ; par l'Architecture, qui donne lieu de réunir convenablement les hommes remplis des mêmes ſentimens, & contribue par des proportions & des formes à entretenir en eux les impreſſions & les ſentimens religieux, objets de leur réunion ; par la Sculpture & la Peinture enfin, propres à ſoumettre aux regards, pour les mieux imprimer dans l'ame, tous les objets poſitifs ou figurés du culte.

Ces premières notions, étendues à l'héroïſme & au patriotiſme, n'en acquerront que plus d'importance, & ſi elles paroiſſent fondées, les chefs de quelque État civiliſé que ce ſoit, doivent regarder eſſentiellement les *Arts libéraux*, non comme objets d'agrément & de luxe, mais primordialement comme langages des plus nobles impreſſions & des ſentimens les plus élevés dont les hommes ſoient ſuſceptibles. Il eſt donc bien plus intéreſſant qu'on ne ſeroit induit à le penſer, d'après les idées vulgaires, que ces *Arts* ſoient ſoutenus par des ſoins éclairés, & nous verrons combien il l'eſt encore que, perfectionnés dans leurs plus importantes deſtinations,

ils ſoient dirigés en raiſon de leur utilité, juſques dans les moindres uſages, par ceux dont le privilége honorable eſt d'exercer ces nobles ſoins.

En effet, ſi la perfection de ces langages eſt propre à exprimer, à communiquer, à inſpirer avec force & dignité les ſentimens religieux, héroïques & patriotiques, ſi les diſcours, les accens, les repréſentations excitent & nourriſſent l'émulation & l'enthouſiaſme, l'imperfection des *Arts* ne peut que les altérer ou les dégrader, en donnant lieu au ridicule & en excitant l'ironie, impreſſions abſolument contraires & par conſéquent nuiſibles au but des grandes inſtitutions ; car la dériſion, ſentiment vulgaire & ſouvent groſſier, ſur-tout s'il eſt excité par la ſeule imperfection des formes matérielles, ne ſe communique que trop aiſément à l'eſprit, parce qu'il flatte ſon orgueil ou ſa malignité, & qu'il le gêne moins que le reſpect. D'ailleurs, qui ne ſait que les impreſſions des ſens ont ſur la plus grande partie des hommes, un aſcendant *inſtinctuel*, ſupérieur à celui de la raiſon & ſouvent au ſentiment même ?

Il eſt donc, en effet, de la plus grande importance, pour le ſoutien des grandes inſtitutions, que lorſqu'elles tombent ſous les ſens elles ſoient, le moins qu'il eſt poſſible, expoſées à ce qui peut les dégrader, & il eſt d'un avantage indubitable pour ceux qu'on ſuppoſe tout à la fois miniſtres du premier des Êtres, exemples des vertus héroïques & repréſentans de la patrie, de porter à la perfection les langages de ces grandes inſtitutions avec leſquelles le rang qu'ils occupent les identifie.

Si, deſcendant aux uſages moins élevés des *Arts libéraux*, on s'arrête aux jouiſſances agréables dont ils ſont les inépuiſables ſources, ne doit-on pas penſer en-

core que ceux qui, revêtus de l'autorité & de la *majeſté*, deviennent premiers Magiſtrats des mœurs, modérateurs des opinions & même des goûts publics, ſont tenus, par ces nobles fonctions, de diriger pour l'avantage des hommes qu'ils gouvernent les amuſemens même de l'oiſiveté à ce qui eſt convenable, d'autant que la perfection des plaiſirs nait de leur accord avec toutes les convenances, ſoutiens de l'ordre ſans lequel il ne peut exiſter de ſociété heureuſe & agréable ?

Si les chefs de nos ſociétés modernes deſcendent enfin juſqu'aux dernières branches des *Arts*, en ne perdant point de vue la chaîne que je viens de développer, ils appercevront que les induſtries propres aux exportations, je veux dire les manufactures, les profeſſions où le méchanique eſt ennobli par le libéral, les objets uſuels utiles, & ceux enfin qui compoſent ce ſuperflu que la richeſſe des États rend néceſſaire & même *indiſpenſable*, ne peuvent conſerver une ſupériorité avantageuſe, ſi la ſublimité des premiers genres, rejailliſſant ſur les ſeconds pour en augmenter l'agrément de concert avec les convenances, ne ſe répand pas juſques ſur les moindres, à titre de bon goût.

Voilà quelques notions élémentaires ſur la connoiſſance réelle des *Beaux-Arts*, que je croirois pouvoir convenir aux chefs des ſociétés. Paſſons à leur puiſſance à cet égard.

Il eſt facile de ſentir qu'elle ne ſauroit être coërcitive. Les *Arts libéraux* ſont libres, comme l'annonce leur dénomination. La force ne peut pas plus les contraindre, qu'elle ne peut contraindre la penſée ; j'ajouterai qu'ils ſont plus indépendans, car le génie qui, dans les *Arts*, eſt la penſée dans ſa plus forte énergie &

ſa plus grande élévation, le génie enfin dont le droit eſt de maitriſer les ſens & de ſoumettre les ames, a plus d'armes contre l'eſclavage que la penſée, priſe dans le ſens ordinaire.

Les dépoſitaires de l'autorité n'auroient-ils donc aucun aſcendant ſur les *Arts* ? ils ont trois moyens puiſſans, non de les contraindre, mais de les favoriſer :

L'inſinuation par des diſcours & quelquefois par des mots, auxquels un ſens juſte dans un rang élevé, aſſure un effet plus prompt, & ſouvent plus efficace que la loi même.

L'exemple, moyen déciſif quand nos chefs le donnent, je veux dire, la manière dont ils emploient eux-mêmes les *Arts*.

Enfin, le ſoin d'offrir à la Nation le plus d'excellens modèles nationaux ou étrangers qu'il eſt poſſible, & d'inſpirer, par l'eſtime dont ils les honorent, la préférence qu'on doit leur donner.

Comme il eſt un *Art* qui apprend à pratiquer les *Beaux-Arts*, il en eſt un qui inſtruit à les apprécier & à en jouir. Exercer cet *Art* eſt un privilége honorable & l'un des plus intéreſſans du pouvoir éclairé.

Mais, pour en faire uſage, il eſt néceſſaire que ceux qui ſont revêtus de l'autorité ſachent eux-mêmes voir, entendre, comparer & connoître convenablement à leur état. Car ce n'eſt qu'à ces conditions qu'ils peuvent jouir de l'avantage & de la ſatisfaction ineſtimable d'inſtruire leur Nation, c'eſt-à-dire, de faire diſtinguer par leurs diſcours, leur exemple, & en offrant des modèles, ce qui eſt bon, ce qui eſt beau, ou tout au moins ce qui eſt meilleur & plus approchant de la perfection en tout genre.

Si l'on ſe refuſoit à penſer que les ſens, par leſquels doivent indiſpenſablement paſſer les idées *artielles*, ont beſoin d'être formés. Si l'on penſoit que les yeux & les oreilles diſtinguent parfaitement, à cet égard, les formes, les couleurs & les ſons. Qu'on parle de *fineſſes de ton*, de *paſſages dégradés*, de *demi-teintes inſenſibles* pour la première fois à l'homme le plus clairvoyant, il avouera qu'il n'a de ſa vie apperçu aucune de ces choſes. Qu'on parle de modulations, de juſteſſe parfaite d'intonation, d'harmonie muſicale, oratoire, poëtique à des hommes qui, doués d'excellentes oreilles, ne les ont jamais exercées ſur ces objets, ils avoueront qu'ils ont été ſourds juſqu'à ce moment.

On peut étendre ce principe au ſens purement intellectuel, car les nuances progreſſives, les liaiſons, les relations de nos idées ne peuvent également être apperçues, ſi l'on n'eſt exercé à les démêler & à les ſuivre. Mais ces applications m'éloigneroient trop de mon ſujet, je reviens donc aux moyens qui forment le ſeul pouvoir des hommes puiſſans ſur les *Arts libéraux*.

Les diſcours des premiers de quelqu'ordre qu'ils ſoient, on ne peut trop le répéter, ne ſont jamais indifférens, diſtinction gênante ſans doute, lorſqu'on en connoit l'importance ; mais dont la gêne eſt compenſée par l'avantage de diriger à ſi peu de frais les opinions.

Les exemples & les modèles, moyens plus puiſſans encore, exigent des premiers des Nations, ſoit dans les ouvrages importans qu'ils font produire aux *Arts*, ſoit dans les délaſſemens qu'ils y cherchent, ſoit dans les ſatisfactions uſuelles même auxquelles ils les emploient, une prédilection ſuivie, pour ce qui eſt parfait, convenable, ou de meilleur goût.

C'eſt ainſi que les Souverains peuvent influer juſques ſur les ſentimens libres de chacun de leurs ſujets, & c'eſt d'après les *Arts*, langages publics des ſentimens nationaux, que ceux qui ſavent obſerver en démêleront toujours le caractère.

Un Sage diſoit à des Grecs : » Chantez ; je connoî-» trai vos mœurs. « Cette interpellation n'avoit rien d'extraordinaire, & s'entendoit aiſément dans un pays & dans des ſiècles où tous les *nobles talens* étoient intimément liés aux inſtitutions.

Il m'arrivera de faire peut-être l'application de cette eſpèce d'Apologue, à ceux qui s'occupent des *Arts*, & ſur-tout à ceux qui en parlent le plus ſouvent ; mais je dois, avant de paſſer à d'autres claſſes, haſarder encore pour la premiere dont je m'occupe, quelques notions élémentaires plus développées, ſur l'exemple qu'il convient aux chefs de donner, & ſur le ſoin de former les opinions par la comparaiſon des modèles qu'eux ſeuls peuvent raſſembler & rendre publics.

Ces deux moyens ont entre eux une grande affinité ; car c'eſt l'emploi des *Arts* aux uſages importans, & ſur-tout relatifs aux principales inſtitutions, qui produit ces monumens, d'après leſquels la poſtérité juge collectivement l'état des lumières *artielles* & le mérite des Souverains.

Ils peuvent attacher, pour ou contre leur gloire, le nom qu'ils portent à leur ſiècle.

C'eſt ce droit qui a tourné à l'avantage des Léon X, des Médicis, de François I, & de Louis XIV, pour parler ſeulement des temps & des *Arts* modernes.

Il eſt donc important que les premiers des Nations, lorſqu'ils aſpirent à cette diſtinction, d'autant plus reſ-

pectable, qu'on comparera mieux les *Arts* de la guerre aux *Arts* de la paix, emploient ceux-ci dans le plus haut degré de ſublimité dont ils ſoient ſuſceptibles.

Mais ſi ceux qui les pratiquent n'ont pas atteint une perfection libérale convenable à cette intention, ou ſi la Nation, par défaut d'idées arrêtées, ou par mobilité de caractère, fait chanceler ſes Artiſtes, au lieu d'aſſurer leur marche, c'eſt à leurs tuteurs (je parle des Rois, que ce titre & cette fonction honorent) qu'il appartient d'exciter à la perfection les Artiſtes qu'ils emploient & d'éclairer leur Nation, en raſſemblant par des ſoins généreux, & expoſant aux regards des chefs-d'œuvre en tout genre. Il faut même que le nombre en devienne aſſez grand pour opérer, à l'égard des opinions vagues & ſouvent oppoſées d'un peuple mobile, ce que font dans une multitude agitée, les hommes impoſans, qui, par leur ſeule préſence, preſcrivent ce qui convient.

Que les Capitales ſoient donc ſemées de monumens adaptés aux uſages auxquels ils ſont propres; fuſſent-ils empruntés, s'il le faut; fuſſent-ils copiés d'après ceux que l'admiration univerſelle a conſacrés.

Si ces idées ſont élémentaires, ſi leur droit, en cette qualité, eſt de pouvoir être généraliſées & appliquées ſans perdre de leur juſteſſe, à tous les objets de même nature, ſouhaitons, pour le ſoutien de l'*Art dramatique*, que Corneille, Racine, Voltaire, ſe montrent ſans ceſſe ſur nos Théâtres pour en impoſer au mauvais goût; que leurs chefs-d'œuvre impriment un tel reſpect qu'il ne ſoit pas plus permis de les altérer que les belles ſtatues, ſoit par des reſtaurations indiſcrettes, ſoit par des repréſentations négligées, ſortes de familiarités qui conduiſent infailliblement au mépris; mais pour que le mauvais goût,

ſans

ſans ceſſe attentif à ſe prévaloir de la faim dévorante qu'ont les hommes pour les nouveautés, ne ſe permette pas ces profanations, il eſt ſur-tout néceſſaire que le reſpect dû aux chefs-d'œuvre ſoit établi & ſoutenu par l'exemple de ceux à qui il convient de le donner.

Pourquoi, d'après ces principes, ne verroit-on pas & devant eux & devant le Public, ſe reproduire quelquefois dans les chaires ces éloquentes compoſitions oratoires, condamnées, depuis la mort des Fléchier, des Bourdaloue, des Boſſuet, des Maſſillon, à languir dans les bibliothèques, ou bien à être parcourues des yeux ſeulement, & à reſter ainſi privées de l'accent, de l'action, de la vie que de froids lecteurs ne peuvent leur rendre ? Pourquoi nos temples, au lieu de retentir de pſalmodies barbares, monotones, diſcordantes, ne réſonneroient-ils pas d'une harmonie pure, touchante & digne de la première des inſtitutions ? Pourquoi, parmi nos *Arts*, qui ſont frères, quelques-uns d'entre eux, tel que celui dont je viens de parler, ſont-ils privés d'École Nationale, moyen important, qui, joint aux premiers, ne peut être employé convenablement que par des ſoins & des bienfaits ; ſeule autorité que reconnoiſſe le génie. Ainſi les chefs des États floriſſans peuvent ſoutenir, animer & élever juſqu'à la ſublimité ces langages *artiels*, qui les honorent d'autant mieux qu'ils leur doivent plus de perfections & de reconnoiſſance.

Il eſt heureux pour moi de parler de ces moyens dont la puiſſance n'eſt qu'une douce & agréable perſuaſion, au moment où un Prince, voué par caractère & par penchant à tout ce qui eſt juſte & convenable, en fait, pour l'avantage des *Arts*, l'uſage le plus écla-

timens établiſſent des cultes ſemblables à ceux par leſquels les Anciens honoroient dans leurs foyers les Divinités bienfaiſantes qui préſidoient à leur bonheur. Les *Arts libéraux* ſont les langages de ces cultes, l'imperfection de ces langages altère leur dignité; la perfection de tout ce qui les interprète ou les repréſente, les honore; en parler peu convenablement, les peindre *mal*, en faire des images qui les dégradent, les faire tomber enfin ſous les ſens d'une manière qui leur ſoit défavorable ou ridicule, ſont des eſpèces de profanations, & chacun de ceux qui aſpirent aux plus douces jouiſſances des *Arts*, doivent donc à l'intérêt de la perſonnalité même, de contribuer à les ſoutenir & à les porter aux véritables perfections.

Voilà les premiers élémens convenables à ceux qui, n'étant pas chargés de diriger les *Arts*, & ne ſe dévouant pas à les exercer, paroiſſent ſe contenter d'en attendre des ſatisfactions & des jouiſſances. Mais s'ils n'en exigeoient même que des amuſemens paſſagers, n'ont-ils pas encore le plus grand intérêt à les goûter auſſi complettement que leur imagination les leur fait deſirer?

Doit-on ſe laſſer de répéter que c'eſt par la perfection des *Arts*, perfection qui les rend plus ſuſceptibles de s'accorder avec toutes les convenances, que les amuſemens mêmes deviennent véritablement agréables? Les amuſemens ſont deſtinés à ramener pour quelques momens l'égalité entre les hommes & à ſuſpendre la perſonnalité. C'eſt altérer leur nature, que d'enfreindre ce premier principe qui doit leur ſervir de baſe. Ce qu'on nomme divertiſſement, n'eſt pas reconnu comme tel, s'il ſe borne à un ſeul individu: le plaiſir enfin demande à être partagé, à être unanime; tous ceux qui y parti-

cipent doivent y contribuer & en jouir, & cette deſtination élémentaire n'eſt bien remplie, qu'autant que les convenances ſont obſervées avec ſoin & avec fineſſe. Lors donc que les *Arts libéraux* ſont employés aux amuſemens même, plus ces *Arts* ſont perfectionnés, plus les convenances ont de reſſources pour le choix des genres qu'on emploie, l'uſage qu'on en fait, les mélanges auxquels ils peuvent ſe prêter ſans ſe détériorer ou ſe dénaturer. Le goût, qui eſt le ſentiment délicat & fin des convenances générales & des conventions établies, a droit juſques ſur la durée des amuſemens, ainſi que ſur le lieu, le nombre, le choix de ceux qu'ils raſſemblent, & ſi les fêtes, les jeux, les ſpectacles publics ou particuliers manquent ſi ſouvent leur but, il eſt aiſé de reconnoître que c'eſt par l'infraction de quelques-unes des convenances & la plupart du temps, de preſque toutes à la fois.

Puiſque j'ai parlé du ſentiment fin des convenances, je dois faire obſerver qu'à l'égard de la plupart des *Arts*, c'eſt par l'ignorance ou le mépris de ces élémens, applicables à tous, que la Poëſie eſt tombée & tombe ſi ſouvent encore dans les excès de toute eſpèce, ſoit en ſurchargeant ſa parure d'ornemens & de faux brillans, nuiſibles à la véritable beauté, ſoit en s'abaiſſant, comme pour s'humaniſer ſans doute, juſqu'à la platitude, au trivial & au mauvais goût. C'eſt par l'oubli de ces principes élémentaires que la Sculpture s'eſt égarée dans des temps peu éloignés de ceux où j'écris, ſoit dans l'extravagance, la prodigalité & le mauvais emploi des ornemens, ſoit dans les exagérations & les abus d'expreſſions, de contraſtes & de mouvemens. C'eſt ainſi que l'Architecture, tantôt lourde, pour paroître majeſtueuſe,

tantôt meſquine, pour paroître légère, a prodigué les maſſes diſproportionnées, les colonnes & les ornemens hors de toute meſure & en depit du véritable goût c'eſt-à-dire, de la raiſon & des convenances.

Je me trouve ramené naturellement par ces dernières réflexions à obſerver à ceux qui ſe contentent de jouir des *Arts*, qu'un des ſoutiens de leurs jouiſſances, ſeroit le maintien des proportions que la raiſon éclairée établit naturellement entre les différens genres de chacun des *Arts*; car l'interverſion des idées à cet égard, en rompant la chaîne dont j'ai fait voir le développement & l'importance, ne peut qu'être infiniment nuiſible, même aux branches les plus ſubordonnées. Mais comment engager une claſſe jalouſe de ſon indépendance, maîtreſſe de ſes préférences, arbitre de ſes goûts particuliers, à adopter ce principe & à le maintenir ſur-tout, ſi ceux qui compoſent cette claſſe regardent abſolument les *Arts* comme objets d'amuſemens & de jouiſſances perſonnelles? Des principes ſembleroient des atteintes à leur liberté. D'ailleurs, eſt-ce le moment de réclamer un droit d'aîneſſe pour les genres les plus nobles, dans chacun des *Arts*, lorſque les grandes deſtinations négligées rendent leurs droits moins évidens? Lorſque les genres, uniquement agréables, ſont d'autant plus fêtés, qu'ils ſe prêtent plus à la perſonnalité que les genres élevés & qu'ils gardent moins leur dignité? Cette entrepriſe, quoique raiſonnable, ſeroit ſans doute très-douteuſe; auſſi, laiſſant le ton du précepte, je me contenterai de haſarder, à l'exemple du Grec que j'ai cité, quelques queſtions à ceux qui paroiſſent s'occuper avec plus d'intérêt & d'activité des jouiſſances de la Peinture.

Daignez, ai-je dit quelquefois à pluſieurs de ceux

dont je parle, daignez m'apprendre quel eſt le principe de votre admiration pour ces tableaux qui vous cauſent de ſi vifs enthouſiaſmes ? — La Nature. La Nature, m'a-t-on répondu. — Et j'oſois dire alors : Vous connoiſſez donc bien la Nature ? vous l'avez obſervée avec réflexion ? vous l'avez étudiée, méditée ; vous avez diſtingué ce qu'elle a de plus noble, de plus eſſentiellement beau, de plus intéreſſant ? vous conſervez avec ordre dans votre idée ces beautés graduelles, ainſi que la mémoire exacte des formes, des effets, celle des mouvemens, des paſſions ; vous les dicteriez au Peintre, ſi ſon imagination étoit en défaut ; vous m'en donneriez des idées juſtes ? Et ces queſtions cauſoient quelqu'embarras à pluſieurs de ceux à qui je les faiſois.

Daignez, diſois-je à d'autres que je voyois ſacrifier le néceſſaire, la bienfaiſance, plus douce encore, ce qu'ils avoient, oſerois-je le dire ? ce qu'ils n'avoient pas, pour poſſéder un tableau capital de quelques-uns de ces Maîtres qui prenoient & cédoient tour-à-tour la première place dans les collections, daignez me faire bien connoître, me faire ſentir auſſi vivement que vous les ſentez des beautés dont aſſurément je ne nie point l'exiſtence, mais que je n'apprécie pas ſans doute d'après les mêmes idées. Si l'on dédaignoit quelquefois de me répondre, bientôt une inconſtance pittoreſque m'apprenoit, non les perfections, mais les défauts de l'objet qu'on avoit chéri : il n'étoit pas auſſi précieux, auſſi pur qu'on l'avoit penſé, & j'avoue qu'on a droit de ſe plaindre de ce dernier défaut dans les objets de ſes affections.

Mais s'il m'arrivoit de m'étonner de ce que ce défaut eſſentiel avoit échappé à des connoiſſances que je me gardois bien de révoquer en doute, un premier engouement

avoit, répondoit-on, cauſé cette erreur ; mais les ſoins de celui qui étoit près de procurer un autre ouvrage plus capital encore, avoient deſſillé les yeux, en promettant une jouiſſance qui devoit en impoſer aux connoiſſeurs les plus fins & aux trafiquans de Peinture les plus habiles. » Je ne penſe pas, diſoit-on, ſi j'ai le bonheur de poſſé» der ce dont on me flatte, qu'aucun Amateur puiſſe ſe » vanter de l'emporter ſur moi. « — Et je diſois tout bas : Le principe élémentaire de vos plaiſirs ne tiendroit-il donc qu'à une ſorte de vanité & de perſonnalité excluſive ? Mais je n'oſois encore juger ſi ſévèrement ; car il m'avoit ſemblé reconnoître dans les émotions que cauſoient certains ouvrages, une reſſemblance trop grande avec celle que produiſoient également les récits d'une action généreuſe, d'un événement intéreſſant, d'un fait digne d'être célébré. Sans doute, diſois-je, les repréſentations qui excitent ces enthouſiaſmes repréſentent avec toute l'expreſſion poſſible des actions, des faits qui parlent avec le plus grand intérêt à l'eſprit & au cœur ; ſans doute ces ſujets pourroient être traduits dans les langages de tous les *Arts*. Ils conviendroient à la Sculpture ; ils donneroient lieu à un noble Poëme, à un récit attachant, à des repréſentations dramatiques..... On héſitoit à répondre, & j'étois réduit à penſer que l'ordre des idées & la connoiſſance des différens genres de beauté de la Nature, n'étoit peut-être guère moins intervertie que l'ordre des talens & des différens genres des ouvrages : j'étois entraîné même à penſer que ces interverſions d'idées pourroient bien influer ſur les ſentimens & par conſéquent ſur les mœurs.

Mais pour ne pas m'arrêter à des inductions qui ſembleroient trop défavorables à mon ſiècle, paſſons à une

autre partie de cette même claſſe nombreuſe qui, ne ſe croyant pas chargée de diriger les *Arts* & ne les exerçant pas, n'en ont pas moins le droit d'en jouir. Je m'adreſſerai à ceux qui voués par état à des occupations ſuivies, à des fonctions exigeantes & étrangères aux talens dont je parle, ne ſont pas cependant dénués du penchant naturel qui porte tous les hommes à la jouiſſance des *Arts*.

La plupart avec une modeſtie ingénue fort différente de la confiance que donnent trop ſouvent des lumières incomplettes, me diront que jamais ils n'ont eu le temps d'entrer dans les myſtères de la Peinture; mais qu'ils regrettent de ne pouvoir prendre leur part de ces plaiſirs ſi vifs dont ils entendent parler à ceux qui s'y livrent. » Nous regardons avec avidité, ajouteroient-ils, les ouvrages les plus vantés, les ouvrages qui s'acquièrent à » plus haut prix, & nous n'éprouvons ni par les yeux, » ni dans l'eſprit, ni dans le cœur ces impreſſions délicieuſes, ſentimentales ou ſcientifiques que nous voudrions partager avec ceux qui ſans doute les reſſentent » au degré qu'ils les montrent. « Au lieu de vous plaindre, répondrois-je à ces hommes modeſtes, rendez-vous plus de juſtice. » En effet, vous vous croyez bien plus » ignorans que vous ne l'êtes; car ſi vous avez une vue » ſaine, un eſprit droit, un ſentiment ſans artifice, ſurtout un ſentiment qui ne ſoit pas épuiſé par de faux » enthouſiaſmes, vous entendrez le langage de la Peinture, non pas, à la vérité, comme un Artiſte, un Marchand & un Curieux; mais comme il appartient à » ceux qui ſont doués des qualités les plus eſſentielles » pour ſentir, & même pour juger & apprécier. » Souhaitez-vous de ſavoir comment il faut y procéder? » Interrogez les ouvrages des *Arts*. Demandez à un

» tableau ce qu'il veut de vous, ce qu'il a à vous dire. » Fontenelle faiſoit cette queſtion à une Sonate; mais » vrai-ſemblablement il lui arriva de reſſembler en ce » moment à ceux qui interrogent & n'écoutent pas la » réponſe qu'on leur fait. Pour vous, ſoyez-y attentifs. » Que votre eſprit, que votre ame, que vos ſens ne per- » dent rien, s'il ſe peut, de ce que dira l'ouvrage que » vous interrogez. Vous ſerez à ſon égard ce qu'eſt un » homme intelligent, ſans être fort inſtruit, qui, à l'aide » du ſens de l'eſprit ou de l'ame reconnoît, ſans ſe trom- » per, ſi ceux qu'il écoute bien s'expliquent clairement, » raiſonnent juſte, & touchent ou plaiſent par leur ma- » nière de s'exprimer.

» La Peinture, qui eſt un langage, ne doit pas ſe » borner à parler uniquement aux Artiſtes, ou à ceux » qui ſavent bien ou mal le Vocabulaire technique de » cet *Art.* Il doit parler à tout le monde, s'expliquer clai- » rement, raiſonner juſte, plaire ou attacher.

» Or s'expliquer clairement, pour un tableau, c'eſt » offrir les objets imités, de manière que vous ne puiſſiez » ni vous tromper ni être arrêté par des incorrections & » des obſcurités. Bien raiſonner en Peinture, c'eſt faire » naître dans l'ordre qu'elles doivent avoir, les idées qui » ſont convenables au ſujet dont elle parle, d'après » une intention ſuivie. Enfin, plaire ou attacher, rela- » tivement au Peintre, c'eſt préſenter des objets intéreſ- » ſans, ou, tout au moins, choiſis; & s'ils ne ſont ni » fort intéreſſans, ni d'un choix diſtingué, c'eſt les offrir » au moins avec les agrémens qui peuvent leur être pro- » pres, & non avec les diſgraces dont ils ſeroient ſuſ- » ceptibles.

» Il ne faut donc pas que vous exigiez, en interro-

» geant une repréſentation d'objets communs, qu'elle » attache votre eſprit ou qu'elle touche votre cœur, » & croyez que ceux qui mettent ſi ſouvent en jeu l'eſ- » prit & le cœur, les uſent tellement l'un & l'autre qu'il » ne leur en reſte ſouvent que des ſouvenirs. Si les re- » préſentations dont je parle, rappellent fidèlement à » vos yeux & à votre mémoire des objets qui, comme » tous ceux de la nature, ont leur perfection, leur » beauté & ſouvent même leur grace, ſouriez à cette » magie de l'*Art*; mais n'enviez pas, & ſur-tout ne » jouez pas des enthouſiaſmes qui ſeroient déplacés, » quand même ils ſeroient vrais.

» Quant aux objets qui ſont de nature à attacher & à » toucher vivement, n'exigez pas non plus une expreſ- » ſion égale à la nature même; car alors vous deſireriez » que l'*Art* fût la Nature, & l'*Art* ne peut en opérer » que la repréſentation. Une glace fidèle ne pourroit » pas même ſatisfaire votre deſir exagéré; car bien que » les images qu'elle repréſente ſoient ce qui approche » le plus de la vérité, elles ne ſont cependant, pour » me ſervir d'un terme de l'*Art*, que la contr'épreuve » de la nature.

» Obſervez cette nature animée, vous verrez l'hom- » me ému, (lorſque ſes émotions ſont vives,) paſſer rapi- » dement & inſtantanément de nuances en nuances ſans » s'arrêter à une ſeule; mais la repréſentation peinte, » qui eſt immobile & immuable, ne peut vous préſenter » que celle des nuances inſtantanées que le Peintre a » préférée, & ſon pouvoir ne s'étend qu'à les choiſir. » Je ſais que l'expreſſion eſt la partie de la Peinture la » plus recherchée par ceux de votre claſſe, qui ont » plus d'eſprit ou de ſentiment que de lumières ſur les

» moyens & les procédés de l'*Art*; mais cette partie, » la plus diſtinguée ſans doute de toutes celles de la » Peinture, eſt dépendante de toutes les autres. L'ex- » preſſion eſt l'ame de la repréſentation humaine, mais » l'ame ne ſe montre dans la nature même qu'au moyen » de parties & de formes corporelles, qui doivent être » propres à recevoir ſes impreſſions. Les perſonnages » d'un tableau pour paroître affectés de quelqu'impreſſion, » de quelque paſſion que ce ſoit, doivent, avant tout, » ſe montrer conformés comme ils doivent l'être. Leurs » traits, leur maintien, leurs geſtes doivent parler ſans » doute; mais ces traits ne parlent point ou s'expriment » mal, lorſqu'ils ne ſont pas plus parfaitement à leur » place qu'ils ne le ſont le plus ſouvent dans la nature; ce » qui rend indiſpenſable au Peintre la connoiſſance ana- » tomique du corps humain & l'habitude d'en repréſenter » tous les aſpects.

» Les geſtes doivent parler auſſi ſans doute; mais la » pondération ou l'équilibre que tous les membres obſer- » vent dans les moindres mouvemens, par une loi » immuable de la nature, n'exigent-ils pas de l'Artiſte » l'étude de cette ſcience? Tout ce qui contribue à » l'expreſſion que vous deſirez principalement dans les » tableaux a donc droit à votre eſtime, d'après de très- » ſimples réflexions.

» Il ne vous eſt pas néceſſaire d'entrer dans les dé- » tails de l'*Art*; il vous ſuffit de les entrevoir ou d'em- » ployer quelques momens, non de ceux qui appartien- » nent à vos occupations, mais à vos loiſirs, pour voir » deſſiner, ébaucher & peindre. Alors vous connoîtrez, » autant qu'il vous eſt néceſſaire, que dans la Peinture » il eſt un *Art pratique*, fondé ſur des connoiſſances

» acquiſes auxquelles vous accorderez certainement un » degré d'eſtime. Vous ferez alors réflexion que ſi vous » exigez principalement des perſonnages du Théâtre » l'expreſſion, c'eſt que la nature eſt chargée preſque » de tout le reſte ; les perſonnages d'un tableau ſont » bien, à la vérité, des acteurs d'une ſcène pittoreſque ; » mais le Peintre eſt obligé de les créer, de les organiſer » parfaitement, comme il eſt obligé de les faire jouer ; » vous devez donc partager votre eſtime pour lui entre » le don merveilleux de créer & celui d'animer.

» Ne ſeroit-ce rien d'ailleurs, je m'en rapporte à votre » raiſon, que le mérite de feindre le relief des corps » ſur une ſurface platte ; de faire naître, par l'artifice » des couleurs, l'idée de la profondeur ſur une table » ou ſur une planche, dont la ſurface eſt liſſe ; de » faire croire que l'air circule autour des objets qu'on y » repréſente ; de rappeller l'idée des élémens, les illu- » ſions de la perſpective, effets, ſans doute, moins in- » téreſſans que l'expreſſion ; mais qui, une fois connus » & établis, méritent de vous une juſte appréciation, une » indulgence néceſſaire, & de ne pas exiger trop exclu- » ſivement de l'*Art* la perfection d'une partie en faiſant » peu d'eſtime de toutes les autres. «

Ces objets élémentaires, dont je préſente ici l'eſſai, comporteroient, comme on l'apperçoit aiſément, un Ouvrage, & je dois me borner à un article. Je m'arrête donc, en ne me permettant plus que quelques mots relatifs à un autre ordre, qui, indépendamment de ceux dont je viens de parler, ſe trouvent compris dans la claſſe qui ne protège ni n'exerce les *Arts*.

Cet ordre, que le nombre & l'utilité rendent reſpectable, eſt ce qu'on nomme *le Peuple*, nom que les diffé-

rens points de vue ſous leſquels on l'enviſage élèvent aux regards de la raiſon, & abaiſſent aux yeux de l'orgueil. Le Peuple, ſelon les climats qu'il habite, les inſtitutions auxquelles il eſt ſoumis, & ſur-tout ſelon le bonheur dont il jouit ou les maux qui l'accablent, partage plus ou moins à ſon tour les plaiſirs & les bienfaits des *Arts*, dont les ouvrages s'offrent occaſionnellement à lui.

En Grèce, le Peuple ſentoit juſqu'aux fineſſes de l'Eloquence, juſqu'aux nuances de l'élocution : il étoit, ſans doute, alors moins accablé ſous le poids des peines & moins enchaîné aux travaux forcés & aux beſoins. Dans l'Italie encore, le Peuple ſenſible & frugal, loin d'être ſourd au langage du Statuaire, du Peintre, du Muſicien, du Poëte, ſacrifie des portions du temps néceſſaire à ſes travaux & du fruit qu'il en retire, pour entendre, pour juger les *Arts* & les Artiſtes. Il reſpecte les chefs-d'œuvre expoſés en public ; il en explique les beautés à l'étranger qui s'arrête pour les conſidérer ; il écoute & chante les vers du Taſſe, de l'Arioſte, & marque, par une ſorte d'inſpiration ſpirituelle, ſon ſentiment ſur les accords & les accens dont les Temples & les Théâtres réſonnent ſans ceſſe, & où il eſt admis librement & à peu de frais.

La Nature, moins favorable aux climats rigoureux, ne ſemble pas accorder auſſi libéralement à ceux qui les habitent le don de voir & d'entendre, relativement aux talens, ils participent foiblement à la civiliſation qu'opèrent les *Arts libéraux*, & cette privation forme une nuance remarquable dans le caractère national.

Il ſeroit difficile, comme on peut le ſentir, d'offrir à ceux dont je parle quelques préceptes ſur des jouiſſances dont ils ſont preſque totalement privés. Le bon-

heur ſeroit le premier élément ſur lequel il faudroit s'établir, & cet élément qui trop ſouvent leur manque ne dépend ni d'eux, ni de nous; ce qui ſeul eſt en notre puiſſance, c'eſt de deſirer, pour tous les ordres de nos ſociétés, qu'il n'y en ait aucun d'aſſez avili par les beſoins & les travaux de tous les jours & de tous les momens, pour ne pouvoir participer aux ſatisfactions qui dérivent des ſentimens naturels & aux jouiſſances que procurent tous les *Arts*, lorſqu'ils en parlent le langage.

Souhaitons que dans des momens de loiſirs néceſſaires le Peuple même puiſſe ſe livrer à des plaiſirs innocens qui adouciſſent les travaux & charment les peines inévitables de la vie. Déſirons que, par les ſoins protecteurs & bienfaiſans des Princes pacifiques, les inſtitutions & les convenances, ſoutiens des *Arts* nommés autrefois *divins*, les élèvent à la perfection, qui les a rendus dignes de ce nom; ſouhaitons enfin que les Artiſtes regardent la gloire de parvenir à cette perfection, comme un tribut qu'ils doivent à la patrie, & que ceux qui ſont réſervés au bonheur de jouir à leur gré des productions *artielles*, rendent leurs jouiſſances plus parfaites & plus aſſurées, en contribuant, par tous les moyens qui leur ſont propres, au maintien des principes, des convenances & du bon goût.

ARTICULATION, (ſubſt. fém.) *Voyez* ci-après le mot ATTACHES.

ARTISTE, (ſubſt. maſc.) Ce terme déſigne un homme qui exerce un Art libéral; *Artiſan*, déſigne celui qui pratique un Art méchanique. Il faut obſerver que ces explications ſont fondées ſur l'uſage le plus général

dans le temps où j'écris ; car les mots *Artiſte* & *Artiſan* ont dû s'employer indifféremment lorſqu'on ne diſtinguoit pas avec autant de préciſion qu'on le fait la différente nature des Arts. On nomme donc aujourd'hui un Forgeron, un Charpentier, un Maçon, *Artiſans*, & le Peintre, le Sculpteur, le Graveur, *Artiſtes*. Cependant on ne nomme pas ainſi le Poëte ni le Muſicien. Cette diſtinction vient ſans doute de ce que les *Artiſtes* que j'ai déſignés emploient dans la pratique de leurs Arts, & mettent en œuvre pour leurs ouvrages des matières & des procédés qui ſemblent quelquefois les rapprocher des *Artiſans*, tandis que le Poëte & le Muſicien ne font uſage que de ſignes convenus qui n'ont aucun rapport à ce qu'on appelle *travail de la main*.

Comme mon but eſt non-ſeulement de rapprocher les Beaux-Arts les uns des autres, mais de les conſidérer le plus qu'il eſt poſſible par ce qu'ils ont de noble & d'élevé, je m'étendrai principalement, en parlant ici du Peintre, ſur les qualités libérales qu'on doit déſirer dans un homme voué aux Arts, & qui les exerce avec le reſpect qu'on leur doit, dans un homme dont les devoirs ſont de tranſmettre ſes lumières par des inſtructions & des exemples, dans un *Artiſte* enfin, qui contracte l'obligation d'augmenter la gloire de ſa patrie, en illuſtrant ſon nom par des talens & des vertus.

La vue prompte & juſte, la main adroite & fléxible ſont inconteſtablement des qualités néceſſaires à l'*Artiſte*. J'oſerai y ajouter, non comme eſſentielle, mais comme favorable, une conformation heureuſe & même diſtinguée ; les proportions & les formes qui nous appartiennent, s'offrant continuellement à nous, il eſt impoſſible que nous n'en ayons pas une conſcience habituelle, & que l'*Artiſte* ne

ne mêle pas machinalement les ſiennes à celles qu'il deſſine & qu'il peint.

Sa complexion doit être aſſez forte pour ſoutenir une vie contemplative & ſédentairement laborieuſe.

Pour peu qu'on s'arrête à cette obſervation, on eſt tenté ſans doute de dire : » Nature, à quoi donc nous » as-tu véritablement deſtinés, puiſque notre organiſa- » tion exige, pour conſerver ſa force & ſa beauté, que » des occupations corporelles s'entremêlent ſans excès » & ſans effort avec le repos & les délaſſemens, dont un » penchant & un beſoin univerſels nous font la loi, & » que cependant il faut, pour parvenir aux perfections » de l'eſprit, auxquelles tu nous appelles par de ſi vifs » deſirs, ſe conſacrer à des études & à des méditations » qui trop ſouvent épuiſent notre ame, défigurent notre » conformation, altèrent nos organes & terminent nos » jours au ſein des douleurs ? «

Mais gardons-nous, pour l'intérêt des ſociétés & des Arts, de nous fixer à cette réflexion décourageante. Hâtons-nous plutôt de joindre à la juſteſſe, à la ſoupleſſe des organes, à la conformation heureuſe, à la bonne complexion, dont nous avons déjà enrichi notre *Artiſte*, les dons ſpirituels que nous croyons les plus favorables à ſes ſuccès & à ſon bonheur.

Si nous avons mis à la tête des qualités phyſiques la juſteſſe & la prompte flexibilité des yeux & de la main, il eſt conſéquent de placer au premier rang des qualité intellectuelles, la droiture de l'eſprit & ſa vivacité. Joignons-y une mémoire fidèle & docile.

La mémoire ſe fortifie & s'augmente par l'habitude qu'on ſe fait de rappeller ſouvent les idées qu'on a reçues ;

comme la facilité & l'adreſſe des organes s'acquiert en répétant les mêmes mouvemens.

Mais comme on peut diſtinguer différens caractères de mémoire, préférons de douer notre *Artiſte* de celle des idées, des objets & des formes, & laiſſons aux Savans celle des dates, des faits & des noms qui leur eſt indiſpenſable.

La mémoire des idées aide à former dans les Arts & pour la moralité de l'homme, la chaîne de ce qu'on appelle *principes*, ſans laquelle on ne penſe, on n'agit, on ne travaille qu'au haſard.

La mémoire qu'on peut appeller *locale*, celle des objets & des formes, eſt le magaſin de vérités pittoreſques, où l'*Artiſte* doit trouver ce qu'il a raſſemblé pour le beſoin de ſon Art. Cette mémoire n'eſt pas très-commune, & ſi l'on ſe donne la peine d'obſerver, on diſtinguera facilement dans la ſociété ceux qui en ſont privés, parce qu'on ne leur trouvera pas dans le diſcours une préciſion & une certaine juſteſſe deſcriptive qui proviennent de cette ſorte de mémoire. Elle eſt indiſpenſable, ſur-tout aux Peintres, dont les imitations doivent être juſtes & les formes préciſes. Elle eſt preſque auſſi néceſſaire à ceux qui veulent juger des ouvrages de la Peinture, parce qu'il faut, pour porter un bon jugement, qu'ils ſe rappellent exactement les formes & les objets imités.

Mais les deux eſpèces de mémoire dont je viens de parler, demandent que notre *Artiſte*, pour en faire un uſage brillant, ſoit doué d'imagination.

Donnons-lui donc cette faculté d'emmagaſiner avec activité les images choiſies de tout ce qui tombe ſous les ſens, & de les retrouver, avec la même promptitude,

au moindre deſir, pour les reproduire & les aſſembler à ſon gré.

Rien n'eſt ſi eſſentiel à l'*Artiſte*, dont la deſtination eſt de créer, ſans cependant être véritablement créateur, que de pouvoir recueillir & mettre en œuvre rapidement les images de tout ce qui exiſte, par rapport à l'homme. Auſſi voit-on ceux qui ſont dénués de cette faculté chercher dans les deſſins, les études, les eſtampes, ce qui leur manque, & dérober ainſi dans le magaſin des autres, parce qu'ils n'ont pu s'en former un.

Mais la mémoire & l'imagination ſeroient inſuffiſantes pour les ſuccès auxquels nous préparons notre *Artiſte*, ſi le jugement ne formoit la liaiſon des idées & le juſte enchaînement des principes. C'eſt lui qui doit ſoumettre tout ce que produira notre Peintre aux convenances générales & aux grandes conventions qui exiſtent de tout temps, ou qui s'établiſſent parmi les hommes.

Mes dons s'étendroient juſqu'à la prodigalité, ſi je ſuivois l'intérêt que n'ont ceſſé de m'inſpirer, depuis ma tendre jeuneſſe, & les Arts & les *Artiſtes*. Je leur donnerois (ſemblable à celui qui croit tout néceſſaire à ce qu'il aime) la franchiſe de l'ame, parce qu'elle repouſſe ce qui eſt faux dans les formes, comme elle rejette les ſentimens affectés; la fermeté de caractère, qui met une ſuite opiniâtre dans les bonnes études, comme elle en met dans la bonne conduite; une patience, propre à ſurmonter les difficultés, ſans éteindre le feu de l'émulation; un deſir intelligent de la gloire, qui n'anticiperoit pas ſur l'acquiſition des moyens; une aptitude à être ému, effet d'une conception vive; enfin, la ſenſibilité, ſans laquelle il n'eſt point de ſuccès à eſpérer.

J'héſite ici, je l'avoue, ſur la meſure qu'il faudroit lui

donner ; car celle qui répandroit l'intérêt le plus touchant ſur les productions de l'*Artiſte*, & dans l'ame de ceux qui doivent s'en occuper, pourroit bien auſſi troubler quelquefois la ſienne. Si cet inconvénient eſt inévitable, prémuniſſons cette ame ſenſible par une ſageſſe courageuſe, amie de l'ordre & des convenances, ſeule propre à ſervir d'appui dans les circonſtances pénibles ou dangereuſes, auxquelles elle pourroit ſe trouver expoſée.

Et quand ce ſecours ne ſeroit pas infaillible, pourroit-on ſe réſoudre à priver celui dont l'occupation habituelle doit être de plaire & de toucher, de ce qui ſeul plaît & touche véritablement ? Que tout *Artiſte* donc, qui n'a le cœur ſuſceptible ni d'amour, ni de tendre amitié, renonce à placer ſon nom & ſes ouvrages au premier rang ! Il pourra ſe montrer ſavant dans ſon Art, Deſſinateur, Coloriſte ; il ne ſera ni Raphaël, ni le Corrége. Il plaira aux regards, occupera quelquefois l'eſprit, mais ne parviendra jamais juſqu'au cœur ; car, dans les Arts, on ne touche qu'autant qu'on eſt touché.

Après avoir formé & animé notre *Artiſte*, faiſons lui parcourir ſa carrière ; mais commençons par le conſidérer, en intervertiſſant un peu ſa marche, comme deſtiné à inſtruire ; car, dans la Peinture, il exiſte une liaiſon ſi généralement établie entre la pratique & l'enſeignement, que tout *Artiſte* devient maître dès qu'il ceſſe d'être diſciple, & même le plus ſouvent lorſqu'il l'eſt encore. C'eſt en conſidérant ces diſpoſitions nobles & véritablement libérales, qu'on pourroit s'étonner & ſe plaindre de ce que dans notre ſiècle, où l'on s'occupe avec tant d'intérêt de l'éducation, il n'y a guère que les ſeuls *Artiſtes* qui ſe faſſent un plaiſir & une ſorte de devoir de payer leur

tribut à la patrie, en reproduiſant d'autres *Artiſtes*. On les voit, en effet, ſacrifier pour cela librement & ſans intérêt des portions journalières d'un temps précieux, & s'affectionner à des enfans adoptés, au riſque de s'en faire des rivaux, dont ils ſavent, à la vérité, s'enorgueillir au lieu d'envier leurs ſuccès.

Nos mœurs ne comportent malheureuſement pas que le Magiſtrat forme des Magiſtrats, comme l'*Artiſte* forme des *Artiſtes*. Nos Scévola ne ſe chargent plus de donner à leur patrie des Cicérons*, & dans chaque état un penchant naturel, ou mieux encore, le ſentiment patriotique, n'entraîne pas ceux qui s'y diſtinguent à ſe choiſir des enfans d'adoption ; mais après avoir obſervé à cette occaſion que c'eſt l'intérêt & le défaut d'autre moyen de vivre parmi nous, qui produiſent le plus grand nombre des Inſtituteurs, plaignons à leur tour nos Arts qui, par l'effet d'opinions fauſſes, n'ont de reſſource pour recruter leur jeune Milice que les claſſes où généralement le beſoin & l'ignorance ſe font le plus appercevoir ; car, par l'inconſéquence des préjugés qui ſubſiſtent parmi nous, tandis que la voix publique élève le nom des *Artiſtes* devenus célèbres au rang des noms les plus diſtingués, une infinité d'hommes qui n'ont aucune véritable diſtinction, ne permettroient pas à ceux de leurs enfans qu'un penchant marqué entraîneroit au talent de la Peinture, de s'y conſacrer.

Il réſulte de ce préjugé que le plus grand nombre des jeunes *Artiſtes* n'apporte pas dans les Arts l'éduca-

* Cicéron, premièrement inſtruit par le Poëte Archias, fut entièrement formé par le Conſulaire Scévola, qui étoit l'homme le plus verſé dans les affaires d'Etat & du Barreau.

tion préparatoire qui leur ſeroit néceſſaire, & pour leur avantage, & pour donner une plus parfaite inſtruction à leurs Élèves.

Cet inconvénient influe ſur le progrès général de l'Art, ſur-tout lorſque les *Artiſtes* deviennent Profeſſeurs publics par le choix d'une Académie ; car alors la plupart n'ont ni l'aptitude, ni le temps de préparer des inſtructions qu'il ſeroit infiniment utile de donner à tous les Élèves réunis, avant qu'ils commençaſſent à deſſiner le modèle dans chacune des *poſes* qu'on leur offre à imiter.

Il n'en eſt pas ainſi des autres Inſtituteurs, qui étant inſtruits & moins occupés que les *Artiſtes*, peuvent d'autant mieux préparer leurs leçons qu'ils abandonnent ordinairement toute autre occupation pour ſe livrer à celle d'inſtruire.

Quoique les *Artiſtes* n'ayent que rarement les inſtructions que la Peinture rend plus néceſſaires qu'une infinité d'autres profeſſions, cependant on leur voit, de nos jours, une plus grande urbanité qu'autrefois, relativement aux manières & au langage, parce que cette ſorte d'éducation eſt plus répandue qu'elle ne l'étoit dans tous les ordres de la ſociété ; d'ailleurs, les *Artiſtes* qui ont eu le malheur d'en être privés s'efforcent par une étude tardive & ſouvent pénible d'y ſuppléer, en dérobant aux travaux de l'Art des momens précieux, ou aux délaſſemens ceux qui ſeroient néceſſaires pour leur ſanté. Enfin, ces *Artiſtes*, vivans beaucoup plus hors de leurs atteliers qu'ils ne faiſoient, reçoivent dans la ſociété un certain vernis d'éducation que quelquefois ils achetent trop cher, ſoit parce qu'ils adoptent en même temps des idées peu conformes aux vrais principes de l'Art, ſoit parce qu'ils

contractent l'habitude d'une diſſipation d'autant plus dangereuſe qu'elle offre plus d'agrément à ceux qui ont quelques ſuccès.

Je dois ajouter au nombre des inconvéniens qu'entraîne pour les *Artiſtes* le défaut d'inſtruction, la difficulté qu'ils éprouvent lorſque, portés à tranſmettre d'utiles obſervations & des procédés éprouvés, ils ſont arrêtés par ce qu'on peut appeller *le métier d'écrire.*

Un moyen de ſurmonter cette difficulté ſeroit l'uſage & l'habitude de conférer, ſoit par des lectures, ſoit par des diſſertations ſur la théorie & ſur la pratique de l'Art. Ce moyen n'a point échappé aux Inſtituteurs de nos Académies. Ils en avoient preſcrit l'uſage, & tandis qu'un excellent Profeſſeur dirigeoit la jeuneſſe dans l'exercice du deſſin, ils croyoient avec raiſon avantageux pour les Maîtres, que certains jours ils ſe communiquaſſent leurs lumières. Ils ſuppoſoient qu'un choix des Élèves les plus méritans & les mieux diſpoſés, admis dans leurs aſſemblées, s'inſtruiroient en les écoutant, & que ces jeunes diſciples feroient ainſi un cours d'inſtruction, qui les habitueroit à réfléchir & à méditer à leur tour.

Cet uſage eſt tombé en déſuétude, & d'après ce que j'ai expoſé, ſans avoir dit, à beaucoup près, tout ce que comporte cet objet, il n'eſt pas étonnant qu'on en ſoit venu juſqu'à regarder comme inutiles & pédanteſques des ſoins que n'ont pas dédaigné cependant les Bourdon, les Jouvenet, les Le Brun, les Coypel, & tant d'autres, dont le nom & quelques conférences qui nous reſtent, ſuffiſent pour combattre des raiſonnemens faux ou des plaiſanteries déplacées.

Mais, quoiqu'on ne développe pas ici tout ce qui a rapport à cet objet digne d'être traité particulièrement,

la néceſſité d'une première éducation eſt trop évidente pour être conteſtée. Je dois donc la mettre au rang des dons faits à mon *Artiſte*, & la lui déſirer telle qu'il puiſſe ſe plaire & même ſe délaſſer en s'inſtruiſant par la lecture, & en écrivant ſur ſon Art. Je veux qu'il enrichiſſe ſon imagination, en la nourriſſant des ouvrages originaux, où ſe trouvent dépoſées les vérités & les fables, ſoutiens de nos Arts. Je déſire qu'il apprenne dans les livres moraux à connoître les hommes & leurs paſſions, que ſes travaux ſédentaires ne lui permettent pas d'étudier & de ſuivre d'auſſi près que peuvent le faire des Philoſophes obſervateurs.

C'eſt ainſi que je le rapprocherois des *Artiſtes* célèbres de la Grèce, qui n'étoient admis à exercer la Peinture & la Sculpture, qu'autant qu'ils étoient libres, inſtruits, exempts de toute impreſſion ſervile & de tout eſprit mercantile. Si mes ſouhaits, à cet égard, ne peuvent être entièrement réaliſés, que mon Adepte ſe faſſe au moins l'illuſion de ſe croire deſtiné à conſacrer principalement & auſſi librement qu'il lui ſera poſſible ſes travaux, aux Héros & à la Patrie !

Il peut atteindre à ces idées, malgré nos préjugés & nos mœurs, parce que la nobleſſe de l'ame eſt attachée aux Arts libéraux, & que, malgré tout obſtacle, ils élèvent habituellement ceux que la Nature y a deſtinés, au-deſſus des idées vulgaires.

D'ailleurs, il nous reſte quelques chefs-d'œuvre des ſiècles où ces Beaux-Arts étoient le plus honorés. Les idées de la Grèce & de l'Italie circulent encore dans les atteliers & dans les Écoles, comme un élément ſalutaire qui les vivifie.

Auſſi les premières récompenſes que doit obtenir mon

Artiſte, ſeront l'effet de cette influence ſur d'heureuſes diſpoſitions ; bientôt animé par l'émulation, je le vois mériter, en accumulant les prix graduels, de faire, ſous les auſpices du Gouvernement dont il fixe les regards, ce pélerinage intéreſſant, auquel ſe vouent tous ceux qui veulent atteindre la perfection des Arts.

Mais ce n'eſt qu'au terme où les facultés intelligentes marcheront d'accord avec la facilité de deſſiner & de peindre, qu'il verra couronner ſes deſirs & ſes eſpérances. Je veux que ſuffiſamment muni de connoiſſances théoriques, de lectures utiles, d'habitude de voir & de ſentir, il ſe ſoit plus d'une fois écrié : » O Italie, ô Rome, lieux » deſirés par tous ceux qu'embraſe l'amour des Arts, lieux » où ſe trouve encore aujourd'hui cette chaîne d'or attachée à la Grèce, étendue juſqu'à l'Italie, & de-là dans » nos climats, où les chaînons uſés menacent de nous » échapper ! Quand ſerai-je digne de vous parcourir ? » Quand pourrai-je recueillir à mon tour quelqu'un » de ces fruits précieux qui communiquent l'immortalité ? «

Après ces exclamations, s'il obtient enfin le prix déciſif, & il l'obtiendra dans l'âge le plus propre à en profiter, c'eſt à quiconque eſt initié dans les Arts à ſe peindre ſon raviſſement. Tout ce qui pourroit l'attacher à ſon pays eſt oublié, tous liens ſemblent rompus : il n'a plus d'autre ſoin, d'autre occupation que les apprêts de ſon voyage. Le jour, la nuit, dans ſes rêves, il ſe croit déjà parvenu au but de ſes deſirs : il eſt à Rome ; il court ſe proſterner devant Apollon au Belvédère, devant Raphaël au Vatican. Tandis qu'il céde à ces premiers tranſports, mon embarras eſt de déterminer la méthode qu'il va ſuivre, pour mettre à profit, le mieux qu'il eſt

poſſible, le temps ſi rapide, & peut-être trop court qui lui eſt accordé pour ce voyage. Donnera-t-il la préférence à l'obſervation inactive & à la méditation ? Se laiſſera-t-il entraîner à copier ſans ceſſe pour remporter, lorſqu'il les quittera, le portrait de toutes les beautés dont il jouit & qu'il craint déjà de perdre. Dans cette incertitude, qu'il redoute encore plus de laiſſer échapper des inſtans qui ne reviendront jamais. Le temps n'eſt pas indéterminé, comme lui. Il marche, il vole ſans s'arrêter ; mais c'eſt au ſage ſupérieur qu'une des plus heureuſes de nos inſtitutions place dans la Capitale des Arts, pour ſurveiller les dernières & déciſives études de nos *Artiſtes*, à le décider. Heureux ſecours, ſi dans l'âge de l'effervescence, on étoit capable d'en bien apprécier l'avantage ! Mon Élève ſentira le beſoin d'avoir un guide. Il reſpectera les convenances inſéparables d'une ſubordination néceſſaire. Il ſe conſidérera d'avance *lui-même* dans une place qu'il doit mériter. Il ſe ſoumettra à l'*Artiſte* vétéran que l'âge & le mérite lui donnent pour ſupérieur, parce qu'il voudra qu'un jour on condeſcende à ſes ſoins ſalutaires. Je le vois donc convenablement ſoumis à ce ſupérieur, qui connoît, en ſe rappellant ſes premiers temps, avec quelle prudence on doit ménager dans les jeunes *Artiſtes*, ce que l'effervescence, néceſſaire au talent, ajoute à celle de l'âge. Celui-ci, à ſon tour, éclairera ſes Élèves par des raiſonnemens & des démonſtrations, c'eſt-à-dire, par des conſeils & des exemples. Il ſe montrera à eux comme un père & un ami, titres préférables à ceux de maître & de ſupérieur.

C'eſt donc lui qui, d'après le caractère, les connoiſſances acquiſes, les diſpoſitions & les penchans qu'il reconnoît à mon *Artiſte*, le ſuivra, comme Mentor ſuivoit

Télémaque dans ſes erreurs & dans ſes travaux. Son indulgence excuſera quelques foibleſſes, dont on ne doit pas tirer un trop prompt ni trop rigoureux préſage. Sa prudence obſervera des travaux quelquefois rallentis par des méditations, quelquefois obſcurcis par le découragement, & qui quelquefois auſſi ſont exaltés juſqu'à l'excès par quelque réuſſite. Pour modérer l'amour-propre de ſes enfans d'adoption, il ſaura fixer avec adreſſe leurs regards ſur les chefs-d'œuvre des grands Maîtres ; il relevera le courage abattu, par des critiques juſtes & encourageantes, ſur des ouvrages moins parfaits. Enfin, il préviendra, par des attentions & des ſoins réfléchis, la nonchalance à laquelle entraînent la température du climat & de légers égaremens qui, trop ſouvent, en ſont la ſuite ; car il ne faut pas perdre de vue que la jeuneſſe, ſur-tout celle dont les travaux éveillent les ſens & animent ſans ceſſe l'imagination, a plus de riſques à courir que toute autre, & plus de mérite à les éviter. C'eſt ainſi que les conſeils, la méditation, les études entremêlées donneront à mon jeune Novice dans le temps de ſes épreuves, les lumières qui doivent l'éclairer ſur ſa véritable vocation. Mais je l'ai ſuppoſé véritablement appellé, & je le vois, par cette raiſon même, redouter le moment fixé pour ſon retour. Déjà prévenu de ce terme fatal, il eſt porté à croire que le Génie coſmopolite de ſa nature trouve par-tout une patrie, & que celle d'un Peintre ne doit être que le pays où ſon talent peut ſe perfectionner davantage, & ſe trouver employé à de plus nobles travaux. De nouvelles exclamations expriment ſes regrets de quitter la Capitale des Arts. Il deſireroit s'y fixer pour toujours ; mais il écoute les conſeils, le devoir & la raiſon. Enfin, l'honneur qu'il va recueillir,

& ce qu'il doit à des parens qui attendent cette récompenſe des ſacrifices qu'ils ont faits pour lui le déterminent ; mais ſes regrets ne peuvent être adoucis dans ſa route que par les projets qu'il fait déjà de revenir au premier moment de liberté, dans ce pays fortuné, où, entouré d'une nature favorable & de tant de chefs-d'œuvre, il ne vivra que pour la Peinture, où, dans un calme, dans une eſpèce d'iſolement ſi délicieux pour ceux qui s'abandonnent à la paſſion des Arts, il réparera le temps qu'il croit n'avoir pas aſſez bien employé. Deux fois dans ma vie témoin de ce bonheur que goûtent à Rome nos jeunes Adeptes, je n'oublierai jamais les momens délicieux que j'ai partagés avec eux.

Mais je retiendrois trop long-temps mes lecteurs qui la plupart ne peuvent avoir le même intérêt que nous à ces détails, & qui ne peuvent s'en faire une juſte idée, ſi je m'arrêtois à toutes les ſortes de jouiſſance qu'a éprouvé mon *Artiſte* à la fleur de ſon âge. Je l'ai préparé, comme on l'a vu, à ne s'abandonner qu'à celles qui ne peuvent endormir ou égarer ſon talent. Auſſi je le ramène dans ſa patrie au temps où il peut dignement s'acquitter de la reconnoiſſance qu'il lui doit & payer ſon tribut à la gloire nationale.

Qu'il ſeroit heureux ſi pour remplir ſes juſtes devoirs & des ſentimens ſi louables, plein de cette ferveur pure qu'on n'a qu'à cet âge, il trouvoit à ſon arrivée quelque grand ouvrage à entreprendre ; ſi déjà connu & apprécié de ſes anciens maîtres & de ſes ſupérieurs, par les eſſais qu'il leur a envoyés & par l'eſtime qu'on a conçue de lui, il ſe trouvoit chargé d'orner de peintures une coupole, une galerie, quelque plafond où il s'efforceroit de lutter contre le Dominiquin, le Corrége, le

Cortone ; de décorer un temple de juſtice, un hôtel-de-ville, une ſuite d'appartemens dans les palais de nos Rois ; c'eſt alors qu'il défieroit au combat les grands *Artiſtes* dont la gloire, toujours préſente à ſa penſée, le fatigue, comme l'eſprit qui s'emparoit des Prophètes pour leur faire prononcer des vérités éloquentes & ſublimes. Si ces vœux qu'il forme & que je fais avec lui étoient remplis, ſi les grandes Municipalités de nos Provinces, ſi ces ordres Monaſtiques, autrefois ſi utiles à la culture des terres & qui pourroient l'être au ſoutien de nos Arts, lui préparoient de grandes entrepriſes, qu'avec ardeur on le verroit ſe refuſer aux charmes de la Capitale, s'enfermer dans les cloîtres, s'y choiſir pour ſociété, ſans crainte de ſe faire de rivaux, de nombreux Élèves, qui, graces au caractère & à l'importance des ouvrages, ſeroient en état de moiſſonner peut-être plutôt qu'il ne l'a fait, les fruits de l'Italie ! C'eſt alors que j'eſpérerois de voir renaître les beaux jours de nos Arts ; car ce ſont les grandes entrepriſes qui font éclorre les grandes idées, qui obligent l'imagination à s'étendre par l'aſcendant même des dimenſions phyſiques, à ſe multiplier, en faiſant agir un grand nombre de coopérateurs, en les approchant de ſoi pour ſon propre intérêt, en hâtant leur talent par l'inſtruction & les exemples. On ne verroit plus auſſi ſouvent l'*Artiſte* s'iſoler dans un cabinet retiré, pour s'occuper d'ouvrages qu'il peut exécuter ſeul.

Combien alors il eſt éloigné de cette ſituation heureuſe dont j'ai parlé, mais ce malheur ne dépend pas de lui. Le réfroidiſſement général du goût pour les grands genres & les grands ouvrages, (on ne peut trop le répéter,) eſt ce qui menace véritablement nos Arts, & ce qui nuit le plus aux ſuccès & au bonheur de nos *Artiſtes*.

Si quelques-uns de ces *Artiſtes* en doutoient, qu'ils comparent leur vie & leurs petits travaux iſolés, avec la vie oſtenſiblement laborieuſe & communicative de Raphaël, des Carrache, de Rubens; qu'on ſe rappelle ces chefs d'École, ſortant de leurs atteliers, entourés & ſuivis par une foule de diſciples, qui participoient à leurs travaux, ſans leur en ôter la gloire; qu'on ſe repréſente ces grands dans l'ordre du talent, portant leurs pas avec leur honorable cortége, ou vers les monumens de Rome, ou dans les campagnes, pour y admirer les beautés de l'Art & de la Nature. Reportons enſuite nos yeux ſur la plupart de nos *Artiſtes*. Voyons-les ſortir ſeuls de leurs atteliers, qu'ils laiſſent en proie à une troupe d'autant plus indiſciplinée qu'elle eſt plus ſouvent iſolée de ſes maitres : voyons-les ſe mêler dans des cercles, étrangers à leurs occupations, dans les ſociétés où ils ſont contraints d'abjurer le langage des Arts, ou dans leſquelles ils ſont flattés ſi mal-adroitement & avec tant d'ignorance, qu'ils ne peuvent, ſans rougir, s'approprier l'encens qu'on leur prodigue.

Mais ces changemens déſavantageux tiennent, comme je l'ai dit, aux uſages, au luxe, à l'eſprit de perſonnalité, plus répandu que jamais, & peut-être eſt-il bien tard pour y remédier.

Les moyens que j'ai indiqués, en faiſant des vœux pour mon *Artiſte*, ſont les plus puiſſans que l'on put employer; &, je le répète encore, les grands travaux dans les Arts font ſeuls éclorre de grands *Artiſtes*. L'intérêt & la protection accordée & conſervée pour les grands genres (j'étends ce mot à l'Éloquence, à la Poëſie, comme à la Peinture & à la Sculpture) multiplient ſeuls les efforts, excitent l'émulation & éveillent le génie.

On peut diviſer en deux les productions des Beaux-Arts : les grands genres ſont la noble part dont les Adminiſtrations doivent ſe charger pour la gloire nationale. Les genres moins diſtingués peuvent ſe repoſer avec confiance ſur les ſoins & ſur les beſoins néceſſaires ou ſuperflus de la ſociété. Non-ſeulement ils n'auront rien à deſirer, mais plus les grands genres qu'ils jalouſent quelquefois ſe ſoutiendront avec éclat, plus les autres s'efforceront eux-mêmes de tendre aux perfections qui leur ſont propres.

Mais mon *Artiſte* me rappelle pour lui donner un conſeil difficile : il touche à un des momens les plus intéreſſans pour le moral de ſa vie. Se vouera-t-il au célibat, dans le deſſein de ſe rendre plus indépendant ? Se livrera-t-il, pour avoir des raiſons de plus d'aimer la vie retirée, à l'incertitude des avantages ou des déſagrémens d'une union indiſſoluble ?

Ici je crois avoir entrepris au-delà de mes forces, en me chargeant de diriger en tout ſa deſtinée. Les mœurs actuelles (je le dis avec franchiſe, mais ſans amertume) rendent ma déciſion plus douteuſe, relativement aux *Artiſtes*, qu'elle ne l'auroit été dans les temps où les mœurs de leur état étoient plus ſimples & leur vie moins diſſipée. Le mariage leur fait regarder aujourd'hui bien plus qu'autrefois, leurs talens comme une profeſſion lucrative, & le véritable eſprit des Arts s'altérera d'autant plus, que cette manière de les enviſager ſera plus répandue. Le luxe, où participent les *Artiſtes*, les beſoins qu'ils ſe font & l'accroiſſement de ces beſoins, lorſqu'ils ont une compagne qui les partage, deviennent l'écueil, non pas toujours de leur fortune, mais trop ſouvent de leur gloire.

D'une autre part, les droits de la nature & le genre des travaux même des *Artiſtes* célibataires, expoſent la plupart d'entre eux habituellement à des impreſſions plus dangereuſes pour eux que pour la plupart des autres hommes ; car ſi la perte du temps peut ſe réparer, ſur-tout dans la jeuneſſe, par des travaux forcés, il eſt bien difficile, dans l'habitude des foibleſſes, de conſerver & de reprendre, quand on en a beſoin, cette pureté, & cette élévation d'eſprit & d'ame, qui s'altèrent & même ſe détruiſent abſolument, lorſque le corps & les ſens s'aviliſſent dans les déréglemens, ou ſont énervés par les maladies.

Laiſſons les circonſtances, le temps ſur-tout & le haſard, auquel on ne peut quelquefois ſe ſouſtraire, décider de l'objet qui a cauſé nos doutes. Conſervons ſeulement à notre *Artiſte*, par l'eſpèce de paſſion que nous lui avons donnée pour la Peinture, une défenſe contre l'excès des véritables paſſions, une reſſource contre le déſœuvrement, qui ſouvent en eſt la cauſe, & un moyen d'attendre que l'âge mûr le détermine. Joignons à ces ſecours & à ces préſervatifs le goût de la lecture, celui des lettres, ſans la prétention de s'en prévaloir, ni de s'y livrer ; car les Muſes ſont des maîtreſſes jalouſes, qui ne ſouffrent point le partage du génie & ſe vengent même des inconſtances paſſagères. Que notre *Artiſte* ſoit cependant aſſez initié dans leurs différens langages, pour converſer au moins avec elles.

C'eſt ainſi que jouiſſant principalement de ſes talens & en faiſant jouir ſes amis & ſa patrie, il ſe verra conduit inſenſiblement par des plaiſirs purs au terme où l'activité de l'eſprit & celle des forces, s'affoibliſſant,

vont

vont rallentir ſes deſirs de gloire & ſes travaux. Il eſt un âge où l'*Artiſte*, comme l'Athlête, doit ſuſpendre ſes armes, &, vétéran glorieux, faire ſes derniers plaiſirs d'encourager les jeunes Combattans. S'il ſuit en cela, comme dans le reſte, la deſtinée que j'ai tracée pour lui, je le verrai, ſe refuſant à des travaux qui ſurpaſſent ſes moyens, les ſolliciter pour ceux qui, dans la même carrière, lui paroiſſent plus propres à les accomplir; en leur abandonnant ſes lauriers, il ſe réſervera le noble droit de leur apprendre à les cueillir. Ce mérite ſi honorable de partager, en s'y intéreſſant, la gloire de nos jeunes Rivaux, de ſe faire un plaiſir habituel d'en être chéri, de s'en voir entouré, de jouir encore en eux des talens qu'on ne peut plus exercer, eſt une prérogative de nos Arts, qui a procuré comme récompenſe à pluſieurs de ceux qui s'y ſont diſtingués, une vieilleſſe reſpectée, heureuſe & tranquille.

Notre École en offre plus d'un exemple. Tels ont été les Boullognes, les Cazes, les Galoches; tel étoit encore, tandis que j'écrivois cet article, un des ſoutiens de notre Académie *. La ſageſſe, la modeſtie, la bienveillance, le goût conſtant pour les talens, pour l'inſtruction de ceux qui les exercent, occupoient avec délices ſes momens & charmoient ſes maux. Jeunes *Artiſtes*, qui venez de perdre un ſi beau modèle, gardez-en bien le ſouvenir. Que votre Art ſoit pour vous, comme il l'étoit pour lui, l'objet conſtant de vos affections. L'indifférence ſeroit une ingratitude ſi vous avez des ſuccès; & l'inconſtance, ſur-tout tardive, une ſource de peines

* M. André Bardon.

& ſouvent de ridicules comme les nouvelles paſſions des amoureux ſurannés.

AT

ATTACHES, (ſubſt. fém. plur.) On appelle *attaches*, en terme de Peinture, les muſcles & les charnières qui uniſſent enſemble les os, & qui établiſſent les mouvemens dont ils ſont ſuſceptibles. Ces *attaches* ont preſque toutes des configurations différentes. Les os & les muſcles qui les compoſent, font voir extérieurement leurs apparences & leurs formes au travers de la peau dont ils ſont plus immédiatement recouverts que toutes les autres parties du corps. Il eſt donc très-important que l'Artiſte en connoiſſe parfaitement la ſtructure, le méchaniſme, le jeu, & qu'il ait ſoin, en deſſinant ou en peignant, de les faire appercevoir tels qu'ils ſont, mais ni trop ni trop peu ſenſiblement. Le Peintre n'eſt pas l'Anatomiſte; mais ſi le Peintre ignore les parties anatomiques qu'il doit repréſenter, il n'eſt pas Peintre.

ATTELIER, (ſubſt. maſc.) On trouvera au nombre des Planches, qui dans cet ouvrage ont rapport à la Peinture, une vignette gravée d'après M. Cochin, dont l'objet eſt de donner une idée des occupations habituelles, qui ont lieu dans les *atteliers* de nos Artiſtes.

L'*attelier* du Peintre eſt le lieu deſtiné aux travaux de ſon Art, & cette deſtination ſuffit pour que le lieu, quel qu'il ſoit, où travaillent ſes Elèves, & où lui-même deſſine & peint, s'appelle *attelier*; mais l'Artiſte, lorſqu'il le peut, lui donne les dimenſions & tous les avantages qui conviennent en général à ſon Art, & en particulier au genre qu'il traite, au nombre de diſciples

qu'il admet à ſon inſtruction, & à la grandeur des ouvrages qu'il entreprend.

L'*attelier* d'un Peintre d'Hiſtoire doit être vaſte, parce qu'il peut être chargé d'exécuter de très-grands tableaux pour les égliſes, pour des palais ou pour des galeries. Il eſt avantageux que l'*attelier* puiſſe être éclairé au nord & au midi, quoique l'Artiſte n'admette jamais deux jours à la fois; les jours oppoſés doivent être placés au milieu des deux faces de l'*attelier*, que je ſuppoſe tourné aux deux expoſitions dont j'ai parlé. Le nord donne une lumière plus conſtamment égale que toute autre expoſition, parce que le ſoleil, dont la lumière varie ſans ceſſe, ne s'y préſente jamais. Le midi peut, à l'aide des chaſſis ou des ſtores de papier & de gaze, procurer au beſoin une lumière plus animée & des tons moins froids que le jour du nord.

Ces obſervations ne ſont pas indifférentes pour le Peintre qui ſait en faire un uſage intelligent. Les deux fenêtres doivent être grandes & élevées, parce qu'alors l'Artiſte peut diminuer ou modifier à ſon gré l'introduction de la lumière, par différens moyens que lui inſpirera ſon induſtrie. Il proportionne le foyer de ſa lumière, à la grandeur du tableau qu'il exécute, & ſur-tout à l'effet qu'il aura intention de répandre ſur les modèles d'après leſquels il deſſine ou il peint; mais dans ces diſpoſitions dont il eſt le maître, qu'il ſe défie des jours qu'il feroit tomber de trop haut; qu'il ſe défie encore d'un jour trop peu étendu, dont la lumière vive & trompeuſe, éclairant trop ſes ombres, pourroit l'induire à les rendre trop fortes, tandis que, d'une autre part, il rendroit ſes lumières trop éclatantes; qu'il craigne que le tableau, exécuté à l'aide de ce jour factice, en ſortant de l'*atte-*

lier, ne perde une partie des avantages qu'*il y reçoit*. L'Artiſte doit penſer que, ſi ſon ſujet n'eſt pas ſuppoſé éclairé d'une lumière de même nature à-peu-près que celle dont il s'eſt ſervi, la lumière de ſon tableau paroîtra peu naturelle, que ſi la ſcène de l'action qu'il peint eſt un lieu découvert, ſes modèles & ſon ouvrage même demandent une grande expanſion de lumière.

En général, les tableaux exigeroient, relativement à la place, à la hauteur, au jour que leur aſſignent leurs poſſeſſeurs, des ſoins plus intelligens que ceux qu'ils prennent ordinairement ; mais on a plus de droit encore d'attendre des Artiſtes qui les compoſent des attentions qui peut-être ſont habituellement trop négligées, par rapport aux jours qu'ils emploient en les compoſant. La Peinture eſt un Art d'illuſion. Il faut que l'illuſion ne ceſſe point de veiller à ſes intérêts : elle doit donc, premièrement, préſider aux opérations de l'Artiſte ; elle doit encore être conſultée pour l'emploi qu'on fait de ſes ouvrages, & l'on peut avancer que s'il y a un Art de peindre, il y a auſſi un Art de jouir de la Peinture, qui n'eſt parmi nous ni aſſez connu, ni aſſez pratiqué. Cet Art exige preſqu'autant qu'un ouvrage peint ſoit à ſa juſte place, éclairé du jour qui lui eſt propre, qu'il exige que l'ouvrage ſoit bien exécuté. Rien de ſi ordinaire cependant que de voir des tableaux expoſés à de faux jours, & pour la diſpoſition deſquels on n'a conſulté ni la manière dont le tableau eſt peint, ni la grandeur des figures, ni l'aſſortiment réfléchi des décorations dont ils font partie, ni la convenance des ornemens dont trop ſouvent on les accable. On feroit aiſément ſur cet objet un petit traité, utile à l'Art, aux Artiſtes, & à ceux qui

ſans connoiſſances ont au moins la volonté de jouir des ouvrages de Peinture.

Pour revenir à l'*attelier*, il doit être meublé de tous les uſtenſiles qui conviennent au Peintre, tels que *chevalet*, *boîte à couleurs*, *mannequin*, *échaffaut roulant*, &c. On trouvera dans les Eſtampes gravées qui ont rapport à la Peinture ces objets & pluſieurs autres de même nature repréſentés, & dans la ſeconde partie de ce Dictionnaire, des notions ſur les parties du méchaniſme qui demandent d'être expliquées & qui comportent des obſervations.

ATTITUDE, (ſubſt. fém.) Une *attitude* eſt la poſition d'un corps animé. Elle peut être ſtable ou paſſagère, méditée ou accidentelle.

Mais la Peinture & la Sculpture rendent permanentes celles qui ſont les plus rapides, comme Méduſe rendoit immobiles, dans leurs mouvemens les plus impétueux, ceux qu'elle fixoit d'un regard.

La Peinture donne donc une immobilité durable aux effets & aux mouvemens les plus inſtantanés que les paſſions puiſſent produire ſur les corps vivans.

Le génie de l'Artiſte, ſon imagination, ſes obſervations, ſa réminiſcence fidèle, ſa main inſtruite par l'uſage & par l'habitude, opèrent ce prodige ; mais la perfection de l'Art exige qu'un choix bien médité détermine les *attitudes* que le Peintre emploie dans ſes ouvrages, & que le mouvement qu'il repréſente appartienne complettement à la nuance de paſſion ou d'affection dont il ſuppoſe que ſa figure eſt animée.

Il n'eſt pas ſuffiſant que la colère brille dans les yeux d'Achille, menacé de perdre-Briſéis ; tous les traits doi-

vent l'exprimer, le mouvement de toute la figure, chacun des membres enfin doit y participer, & cependant il n'eſt pas rare de voir dans les tableaux, des fureurs qui, n'exiſtant que dans quelques traits, laiſſent d'ailleurs le ſang circuler aſſez tranquillement dans les veines & la plupart des muſcles dans un état fort paiſible; auſſi ces figures, dont le regard eſt le plus ſouvent terrible, n'effrayent guère que des enfans, & cela, par la difformité qu'ils y remarquent.

L'effet général d'une paſſion ſur toutes les parties du corps & le juſte accord de cet effet avec la nuance de paſſion que doit avoir la figure qu'on repréſente, ſont les grands moyens par leſquels la Pantomime & la Peinture, qui ont tant de rapport enſemble, peuvent exciter des impreſſions vives & des émotions fortes.

Combien ſeroient à deſirer des obſervations relatives à cet objet, ſur-tout ſi elles étoient faites par des Artiſtes éclairés, & accompagnées de deſſins; ſur-tout encore ſi ces deſſins offroient des figures entières, où l'on trouveroit des détails dans le genre de ceux que Le Brun nous a donnés ſur quelques expreſſions des traits de la ſeule phyſionomie! Les obſervations dont je parle ſont difficiles à bien faire & à bien rendre; mais la méditation ſeule ne peut y ſuppléer. Les Peintures de ce genre, faites par les Poëtes, ne ſont pas toujours juſtes; elles ſont preſque toutes incomplettes, & l'Art de nos Comédiens n'offre pas de modèle certain, d'autant que, s'il en eſt quelques-uns qui, bien remplis de leur rôle, entrent dans les paſſions & les ſentent de manière à les exprimer complettement, la plus grande partie les joue ſans les ſentir.

Cependant le Spectateur d'une Tragédie, comme celui

d'un tableau d'Hiſtoire, ne peut être ému qu'autant que les Acteurs du Théâtre & les figures peintes ſemblent entièrement pénétrés de la paſſion qui doit les animer. Souvent les Spectateurs ne ſe rendent pas un compte exact de ce qui manque au complément de l'expreſſion dans chaque mouvement & chaque *attitude*, mais ils ſont refroidis comme par inſtinct, & à cet égard l'inſtinct a une ſagacité prompte, que le raiſonnement donne avec beaucoup plus de lenteur & d'incertitude.

L'unité, ou le complément d'action dans chaque *attitude* eſt infiniment rare dans les ouvrages de Peinture, ainſi qu'au Théâtre. Et il eſt, je crois, plus ordinaire qu'elle y manque par exagération que par toute autre cauſe ; car on s'égare au moins autant dans les Arts d'imitation, en paſſant le but, qu'en s'arrêtant en deçà. L'imagination eſt portée à exagérer, & le nombre des connoiſſances ſolides qu'il faut acquérir, le nombre d'obſervations & de réflexions qu'il faut faire eſt ſi grand dans la Peinture, qu'elles ſemblent devoir ſe nuire les unes aux autres, à moins que la Nature n'ait donné à l'Artiſte les diſpoſitions les plus diſtinguées.

J'ai parlé des *attitudes* que décrivent les Poëtes ; on croiroit qu'il leur ſeroit plus facile d'y mettre une vérité qui ne demande d'eux que la clarté du diſcours, fondée ſur la propriété des termes ; mais on doit conſidérer que les Poëtes ont une relation à obſerver & à faire marcher avec les autres, à laquelle les Peintres ne ſont point aſſujettis : car ils doivent accorder les diſcours de la paſſion avec l'*attitude* qu'ils décrivent & qui en marque la nuance.

Telle manière de s'énoncer convient à telle nuance

d'une paſſion, ainſi que telle *attitude*, & tout cela ne convient pas à une autre.

D'ailleurs, pour que le Poëte qui récite & qui décrit (tel que le Poëte Épique) rempliſſe ce que l'exacte vérité & l'unité exigent, il faut qu'il entremêle avec tant d'art la peinture de l'action avec le diſcours qu'elle ſuppoſe, qu'il paroiſſe que tout marche enſemble, & que tout s'offre, pour ainſi dire, à la fois, quoique ces vérités ne ſoient que ſucceſſives.

Si l'ouvrage eſt dramatique, la Pantomime que le Poëte prépare au Comédien doit avoir auſſi ſa juſte meſure, relative au diſcours, & ſe ſuccéder dans la progreſſion qui convient; car ſi l'Auteur, ſe complaiſant en ſon talent, inſiſte trop ſur une nuance de ſentiment ou d'affection, l'Acteur, embarraſſé de ſes mouvemens & de ſon *attitude*, ne ſaura comment en prolonger l'expreſſion. Si les nuances ſont trop découſues & trop bruſques, ſes mouvemens, ſes *attitudes* ſeront, malgré lui, trop agités: dans le premier cas, il reſtera trop en *attitude*; dans l'autre, il en changera trop vîte, & la nature, qui ne procède pas ordinairement ainſi, en ſouffrira, comme l'intérêt qui eſt fondé ſur elle.

Ces objets ne me paroiſſent pas avoir encore été obſervés & diſcutés comme ils mériteroient de l'être. Les grands Acteurs, s'ils n'étoient trop ſouvent occupés de préjugés & de prétentions perſonnelles, pourroient, par de judicieuſes & modeſtes obſervations éclairer ſur cette matière les Auteurs mêmes les plus diſtingués, & ils y gagneroient les uns & les autres.

Le mot *attitude* en Peinture, auquel je dois revenir, ſignifie encore, dans un ſens plus circonſcrit, la poſition que le Peintre de portrait adopte pour repréſenter

ceux qu'il peint, ou que ceux-ci ſe choiſiſſent eux-mêmes.

Je parlerai de cette acception particulière dans l'article PORTRAIT ; mais je me permettrai d'avance quelques obſervations.

Le mot *attitude* eſt quelquefois pris dans un ſens ironique, parce que la plupart des *attitudes* que choiſiſſent particulièrement ceux qui ſe font peindre, ou que demandent quelquefois les Artiſtes eux-mêmes, ont une gêne & une affectation qui paroiſſent ridicules ou choquantes.

C'eſt d'après cela vrai-ſemblablement qu'un homme qui, dans la ſociété, prend un maintien médité par la vanité, ou par quelque prétention, fait dire de lui qu'il eſt *en attitude*.

Un des moyens de combattre ce ridicule eſt la bonne Comédie, parce qu'en même temps que l'Auteur fait parler à ſes perſonnages le langage des ridicules & des foibleſſes qu'il leur ſuppoſe, il donne lieu aux Comédiens, qui repréſentent ces perſonnages, d'imiter auſſi les mouvemens, les geſtes, le maintien & les *attitudes* qui leur ſont propres, de manière à exciter la dériſion.

Un préſervatif que la Peinture de ſon côté pourroit fournir, ſeroit des ſuites d'ingénieuſes *caricatures*, à l'uſage de ceux qui font faire leur portrait avec prétention. On y repréſenteroit des *attitudes*, dont une légère exagération rendroit le ridicule frappant.

On verroit l'important dans la méditation la plus profonde & comme accablé de tous les objets dont il ſe fait entourer dans ſon portrait, pour fonder ſa conſidération ; l'homme qui deſire qu'on lui donne l'empreinte

du génie, dans une agitation qui tient du délire ; le ſenſible, comme un ſybarite efféminé ; l'homme gai, comme s'il étoit yvre ; le moindre homme de loi, comme un grand Magiſtrat, & les Employés ſubalternes dans des *attitudes* de Miniſtres. Je ne me permets pas d'étendre cette idée de *caricature* juſqu'aux femmes.

La plupart de leurs foibleſſes ou de leurs ridicules ne doivent nous permettre que le ſourire & non la dériſion, d'autant que nous contribuons trop ſouvent aux erreurs de leur eſprit, pour avoir le droit d'être ſévères.

Le mot *attitude* convient encore particulièrement à la danſe, comme étant liée à la pantomime ; mais ſi ce dernier art étoit établi plus qu'il ne l'eſt parmi nous, le terme d'*attitude* lui deviendroit abſolument propre & indiſpenſable. Il entreroit néceſſairement dans ſon langage, parce qu'il ſe formeroit un ſyſtême raiſonné de poſitions & une nomenclature de ſignes dont le nom général ſeroit *attitude*.

Je ne puis me refuſer d'ajouter que ſi cela arrive, cet art nuira d'autant plus à la Peinture qu'il aura plus de ſuccès ; car l'art de la Pantomime étant plus difficile à exercer dans une certaine perfection que la Comédie même, il y aura bien peu d'Acteurs de ce genre qui puiſſent ſervir de modèles aux Peintres, & cependant les Artiſtes ſe laiſſeront entraîner à les étudier, à cauſe des applaudiſſemens que le Public leur prodiguera.

Jeunes Artiſtes, plus expoſés à ces dangers, parce que les réflexions n'ont pas encore mûri votre jugement, & que par les relations qui exiſtent naturellement entre tous les Beaux-Arts, vous devez aimer les Spectacles, cherchez toujours à copier la Nature de la pre-

mière main ; elle vous offrira des *attitudes* vraies, & les Acteurs, les Danſeurs, vos Modèles même les plus dociles ne vous offriront la plupart que des *attitudes* fauſſes, gênées, ou affectées. Peut-être ſi vous vous impoſiez à vous-même l'*attitude* que vous cherchez, en vous regardant dans une glace, rencontreriez-vous plus juſte, en ſuppoſant que votre ame flexible fût ſuſceptible d'impreſſions que l'intérêt de votre Art rendroit plus expreſſives.

Au reſte, entre pluſieurs *attitudes*, que vous regardez comme convenables au ſujet que vous traitez, choiſiſſez toujours les plus ſimples.

L'Art, dans ſa naiſſance, commence par des *attitudes* ſimples, mais repréſentées avec une vérité ſouvent *ſéche*, quelquefois *pauvre* ou *meſquine*. L'Art, plus avancé dans ſes progrès, cherche à éviter ces défauts par le mouvement, le piquant & la force. L'Art, dans ſon degré le plus parfait, s'apperçoit que le mouvement conduit par degré à l'exagéré, comme le piquant à l'invraiſemblable & la force à l'outré. Il revient alors ſur lui-même, ſi les mœurs & les opinions ne s'y oppoſent pas. Il redemande la ſimplicité, mais choiſie, guidée par la juſteſſe de l'expreſſion, dirigée par le goût, c'eſt-à-dire, par le ſentiment fin des convenances, & embellie par la naïveté & la grace.

Lorſqu'on a créé dans l'Art de la Peinture une ſorte d'Art des contraſtes, on a induit les Artiſtes à s'égarer ; car non-ſeulement la Nature ne contraſte pas, autant qu'on voudroit le faire croire ; mais ſon effet pittoreſque vient auſſi ſouvent de l'harmonie juſte de la couleur & du clair-obſcur, que des contraſtes.

L'étude de l'Anatomie eſt au moins un préſervatif

contre l'abus des *attitudes* trop contraſtées & exagérées, ſi le Peintre la conſulte.

Combien de mouvemens & d'*attitudes*, qu'on regarde comme admirables, font ſourire l'Anatomiſte qui ſait que les os & les muſcles ne les permettent pas?

Un ouvrage qui indiqueroit, avec des preuves tirées de la ſtructure de nos reſſorts, les bornes que la Nature impoſe aux mouvemens, aux extenſions des bras, des jambes, des yeux, du corps, ſeroit utile aux Artiſtes. Il empêcheroit peut-être tant d'incorrections ſur leſquelles on s'extaſie en les prenant pour des prodiges d'expreſſion, & démontreroit que ce qu'on admire ſuppoſe le plus ſouvent des os déboîtés & des muſcles déplacés, effets de l'exagération.

Des erreurs ſemblables ſeroient également miſes en évidence par la perſpective, lorſqu'on démontreroit que les écarts des jambes d'un grand nombre de figures ſont exceſſifs & hors de toute poſſibilité, ſur-tout en les rapportant aux plans perſpectifs indiqués dans le tableau.

ATTRAPER, (part. préſ.) On dit, dans le langage de la Peinture, *attraper une reſſemblance*, *attraper l'air*, *le maintien*, *la démarche*, *le caractère*, &c. Ces expreſſions peuvent être remplacées par le mot *ſaiſir*, qui me paroît avoir une ſignification plus préciſe & qui appartient moins au langage familier.

Peut-être même pourroit-on penſer que l'Artiſte, à qui l'on attribue le don de *ſaiſir*, eſt plus sûr dans ſes procédés que celui qu'on loue d'avoir *attrapé* ce qu'il avoit en vue.

Saiſir, ainſi qu'*attraper*, eſt un fait d'adreſſe, de preſteſſe, quelquefois de haſard & de bonheur; & ces

qualités ou ces incidens contribuent quelquefois au ſuccès du Peintre, lorſqu'il *ſaiſit* ou *attrape* la reſſemblance, l'air, le caractère des objets de ſon imitation.

L'adreſſe de l'Artiſte vient de ſa ſagacité & de l'habitude qu'il a priſe de deſſiner avec exactitude ou de peindre fidèlement. La preſteſſe s'acquiert par l'habitude & par l'exercice continuel du talent.

Le haſard enfin décide quelquefois du ſuccès, comme de la plupart des actions des hommes.

Un très-habile Tireur n'*attrape* pas toujours le but; le Joueur de Paume le plus adroit ne *ſaiſit* pas toujours la balle comme il le faudroit.

Au reſte, ces mots ne peuvent donner lieu à des préceptes, & les obſervations qui y peuvent avoir rapport ſe trouvent plus naturellement aux mots DESSIN, PORTRAIT, CARACTÈRE, &c.

A V

AVANCER, (verb. neut.) Un Maître dit aſſez ſouvent à ſon Élève : *Vous ne faites pas aſſez avancer votre figure.* Il lui dit auſſi : *Faites donc reculer cet objet qui n'eſt pas ſur ſon plan.* Ces manières figurées de s'exprimer regardent la couleur, & la perſpective aërienne dans les rapports qu'elles doivent avoir l'une & l'autre avec la perſpective linéale. Pluſieurs figures, ont d'après le plan géométral que ſuppoſe le Peintre, une grandeur fixe & une intenſité de couleur à-peu-près déterminés. Je me ſers de deux manières de m'exprimer, parce que la perſpective linéale eſt une ſcience poſitive dont les obligations ſont abſolues, & que la couleur, dans l'exemple que j'ai donnée, n'eſt pas ſoumiſe auſſi ſévèrement aux loix de la perſpective linéale.

En effet, pluſieurs circonſtances permettent & même contraignent d'altérer les principes généraux ; car un air plus ou moins pur, ou plus ou moins chargé de vapeurs, fait paroître à nos yeux la même couleur, plus ou moins dégradée, quoique placée au même point de diſtance.

Il eſt également vrai que les couleurs ne ſe dégradent pas toutes dans la même proportion ; la couleur rouge, par exemple, perd moins par l'interpoſition d'un même volume d'air, que la couleur jaune. Ainſi une figure, vêtue d'écarlate, *avancera* plus qu'une figure vêtue de jaune-clair, placée au même point. Il y a donc une latitude donnée par la Nature, dans la perſpective aërienne ; mais les dimenſions fixes que preſcrit la perſpective linéale, ſuppléant aux différences que peut éprouver la couleur, relativement à la perſpective aërienne, décident à nos yeux les diſtances dans la nature, & doivent les décider dans le tableau. Lors donc qu'une figure peinte eſt de l'exacte dimenſion qui convient à ſon plan, ſi l'harmonie demande qu'elle n'attire pas trop les yeux, l'Artiſte lui donnera une draperie dont la couleur ne fixe pas trop le regard, & alors l'harmonie ſe trouve ménagée, ſans que la perſpective des plans ſoit compromiſe. C'eſt ainſi que le Peintre fait *avancer* ou *reculer* les objets qu'il peint, relativement à l'eſprit de l'Art, comme le Poëte ſacrifie quelquefois une expreſſion forte, mais en même temps déſagréable à l'oreille pour reſpecter l'harmonie.

AUSTÈRE, (adj.) Le ſens de ce terme adapté au langage de l'Art, appartient principalement à ſa *théorie*.

Le mot *auſtère* préſente des idées de ſévérité & de rigueur. On dit en parlant des pratiques de certains

Religieux, qu'ils ſuivent une règle *auſtère*, & l'on entend alors qu'ils ſe mortifient par des privations.

Ces idées d'*auſtérité*, bien plus répandues autrefois qu'elles ne le ſont aujourd'hui, ſont entrées & ſont reſtées dans le langage figuré. L'Art les emploie auſſi pour faire entendre une certaine ſévérité excluſive, convenable à ce qui eſt ſérieux, grave, & qui ſe refuſe à ce qui s'éloigne de ces caractères.

De-là dérivent ces qualifications : *Compoſition auſtère, maniere auſtère, ſujet auſtère, Peintre auſtère.*

On peut conſidérer cette *auſtérité* pittoreſque ſous trois différens rapports :

Comme relative à l'Art, ou bien au caractère des ſujets, ou bien enfin au caractère de l'Artiſte.

L'*auſtérité*, relative à l'Art, preſcrit dans le deſſin, avec la correction, une certaine fermeté prononcée, dans la compoſition, une ſimplicité qui ſe refuſe à preſque tout ornement ; enfin, une couleur vraie, mais *ſérieuſe*, ſans *manière* & ſans *éclat*.

L'*auſtérité*, enviſagée comme caractère de certains ſujets, eſt relative à ceux de ces ſujets qui s'accommodent le mieux aux principes dont je viens de parler ; telles ſont les actions, les expreſſions, les évènemens graves qui ne demandent que peu de perſonnages & le moins d'acceſſoires poſſible.

Un ſeul perſonnage, par exemple, dont l'intention, dont l'action eſt grave, triſte même, méditative, impoſante, entraine celui qui en eſt le témoin à une attention concentrée, qu'on peut appeller *auſtère*, parce que l'ame ſe refuſe à toute diſtraction, & que celui qui peint cet homme eſt comme forcé à prendre ſon caractère.

Ainſi par les rapprochemens d'idées, qui ſont les

baſes du ſtyle figuré, on doit appeller *auſtères*, les ſujets qui ſe refuſent, lorſqu'on les écrit ou qu'on les raconte, aux agrémens que comporte ordinairement le récit & qui font regarder cette abſtinence comme un mérite.

Un Religieux exténué par le jeûne & la prière, qui, ſeul en un déſert, médite ſur l'avenir, en fixant ſes yeux, mouillés par le repentir, ou troublés par l'épouvante, ſur une tête de mort, eſt un ſujet *auſtère*. Ce ſujet exige une repréſentation auſſi ſimple, que le récit qu'on en peut faire, & contraint, pour ainſi dire, l'Artiſte à renoncer à tous les agrémens que demanderoit ou permettroit une autre compoſition. Enfin, tout ſujet grave & ſimple, où l'unité d'intérêt rend l'attention profonde & l'attache fortement & comme excluſivement, peut être caractériſé par le mot *auſtère*.

Je paſſe à l'application de ce terme, lorſqu'il regarde particulièrement l'Artiſte.

Les hommes reçoivent, avec l'exiſtence, une complexion phyſique qui influe puiſſamment ſur la manière dont ils enviſagent tout ce qui ſe préſente à eux dans le cours de leur vie. Ce tempérament décide du choix de leurs occupations, lorſqu'ils ſont libres de les choiſir, & influe ſur leurs idées, ſur leurs diſcours, ſur leur phyſionomie, ſur leur démarche, ſur leur maintien, ſur leurs plaiſirs comme ſur leurs travaux.

On pourroit dire qu'à cet égard ils reſſemblent aux Peintres, qui, portés naturellement à un certain coloris, l'emploient dans tous leurs ouvrages. Nous prêtons, en effet, comme eux, la couleur morale qui nous eſt propre à tout ce qui nous environne. L'homme inſouciant & gai *ſaiſit* dans l'évènement le plus ſérieux quelque circonſtance plaiſante. L'homme mélancolique trouve dans

les

les évènemens les plus gais quelque circonſtance aſſortie à ſon humeur, & plutôt que d'en ſortir, il ſuppoſe quelque ſuite funeſte, dont il emprunte la couleur ſombre qui le ſatisfait davantage.

Ceux qui s'occupent des Arts ont plus d'occaſions que les autres hommes de ſuivre l'inſpiration de leur caractère ; leurs occupations, loin de les ſéparer des ſcènes de la vie, les en rapprochent, &, comme Artiſtes, ils les reproduiſent ſans ceſſe dans leurs ouvrages, en les deſſinant, & les colorant d'après la manière qui leur eſt propre & conformément à leur tempérament.

Le Peintre ſérieux, ſévère ou mélancolique, choiſit donc, autant qu'il le peut, des ſujets *auſtères*, ou triſtes.

Pour revenir à l'*auſtérité*, relative à l'Art, j'ajouterai qu'elle paroît avoir de nos jours quelque choſe de trop impoſant, parce qu'elle ſe trouve peu d'accord avec les mœurs, les uſages & les goûts actuels. Il eſt cependant certain que le genre *auſtère* n'eſt pas ſi éloigné des grandes perfections que le genre que nous nommons *gracieux*, dans le ſens que nous donnons à ce mot. Mais nous nous refuſerons toujours davantage à ce qui eſt *auſtère*, à meſure que nous aurons moins d'attrait pour les idées ſimples. C'eſt un effet inévitable de la marche des idées ; le grand, le noble, le ſérieux, l'*auſtère* doivent avoir pour nous d'autant moins de mérite que nos Arts libéraux prendront de plus en plus le nom d'Arts agréables.

Ce n'eſt pas que l'*auſtérité* ne puiſſe entraîner quelquefois à ce qu'on appelle en terme d'Art, *pauvreté*, ou bien à une manière *triſte* blâmable, lorſqu'elle n'eſt pas attachante & que le ſujet ne l'exige pas néceſſairement.

On ſent aiſément que le mot *auſtère* étant très-figuré, doit conſerver quelque choſe de vague, & ſe trouver ſujet à être employé comme louange & quelquefois auſſi dans un ſens moins favorable.

AZ

AZUR, (ſubſt. maſc.) Couleur qui eſt en uſage dans certaines manières de peindre. *Voyez* dans la ſeconde partie les articles PEINTURE, PEINDRE & COULEURS, qui contiennent les différens procédés de l'Art.

B

BALANCE, (ſubſt. fém.) *Balance* des Peintres. Une *balance* eſt l'inſtrument qui, perfectionné par l'induſtrie, fait apprécier, avec la plus ſcrupuleuſe exactitude, les peſanteurs relatives & différentielles des corps.

L'homme cherche à appliquer ſans ceſſe la préciſion ſatisfaiſante des induſtries & des procédés qui lui réuſſiſſent, aux opérations purement ſpirituelles de ſon intelligence, & c'eſt d'après ces idées, tranſportées du phyſique au moral, qu'il croit pouvoir peſer les vertus, les qualités & les défauts avec autant d'exactitude que les ſubſtances matérielles qu'il ſoumet à ſes épreuves.

Mais s'il ſe met lui-même dans ſa *balance*, comme il fabrique ſes poids, on n'ajoute pas une foi bien entière à ſon appréciation. Prétend-il peſer les autres ? Même inconvénient. Aucun poids étalonné : point de tribunal autoriſé où les vivans & les morts puiſſent réclamer contre les faux poids & les fauſſes meſures. D'où il réſulte une différence aſſez importante, à ce qu'il me ſemble, entre l'opération de l'induſtrie & l'opération purement ſpirituelle. Cependant l'uſage de celle-ci devient plus générale que jamais, & l'on peut avancer que la profeſſion d'apprécier les opinions, les ſentimens, les principes, les gouvernemens, les intérêts publics ou particuliers, les révolutions, les hommes enfin, leurs réputations, leurs qualités, leurs talens & leurs ouvrages, ſembleroit, à la manière dont on en uſe, tellement perfectionnée à l'aide de ces balances ſpirituelles qu'on nomme *analyſes*, *parallèles*, *comparaiſons*, *antithèſes*, & de

rant d'autres procédés ingénieux, qu'on pourroit croire qu'il n'y a plus rien d'incertain & rien de nouveau à inventer à cet égard ; cependant un homme recommandable dans l'Art dont je m'occupe, De Piles, avoit trouvé moyen de rapprocher bien plus que ne font nos appréciateurs modernes, la *balance morale* de la *balance physique.*

Pour rendre ſenſibles les différens mérites de pluſieurs habiles Artiſtes, il avoit conçu leurs principales qualités *artielles*, comme ſuſceptibles d'être oppoſées à des poids fictifs, repréſentant les parties conſtitutionnelles de la Peinture. Comment nos appréciateurs & nos imitateurs ſi multipliés n'ont-ils pas adopté cette méthode dont je vais rendre compte ; & comment n'avons-nous pas encore pour les Arts de gouverner, d'adminiſtrer, de faire la guerre, &c. indépendamment de tous les autres, des *balances* conſtruites ſur le modèle de la *Balance des Peintres* de De Piles ?

Il ne s'agiroit, que de bien diſtinguer, & ce ſeroit la choſe la plus facile ſans-doute dans un ſiècle auſſi ſpirituel que le nôtre, les parties conſtitutionnelles de ces grands Arts. Lorſqu'on les auroit ſoumiſes à des diviſions, on auroit la *balance* des Souverains, celle des Adminiſtrateurs & des Généraux. Peut-être ne faudroit-il que ſe rapprocher même des diſtinctions que De Piles va nous préſenter ; car les parties conſtitutionnelles dont on auroit beſoin pourroient s'aſſimiler à celles qu'il diſtingue à l'égard du Peintre, le *génie*, par exemple, à la *compoſition ;* les *qualités executrices* au *deſſin*, l'*emploi des moyens* au *coloris*, & la *moralité* à l'*expreſſion ;* d'autant mieux que De Piles regarde l'*expreſſion en Peinture*, comme la *penſée du cœur humain.*

Mais ſi je ſuis autoriſé par la nature de cet Ouvrage, à faire mention du jeu d'eſprit d'un homme dont la réputation eſt faite par les connoiſſances plus ſolides dont il a donné des preuves, je ne dois pas m'en permettre un qu'on me pardonneroit plus difficilement. Je laiſſe donc toute réflexion étrangère pour laiſſer expliquer la *balance pittoreſque* par ſon Auteur.

La Balance des Peintres.

» Quelques perſonnes ayant ſouhaité de ſavoir le degré » de mérite de chaque Peintre d'une réputation établie, » m'ont prié de faire une *balance* dans laquelle je miſſe » d'un côté le nom du Peintre & les parties les plus » eſſentielles de ſon Art dans le degré qu'il les a poſſé- » dées, & de l'autre côté, le poids du mérite qui leur » convient ; enſorte que, ramaſſant toutes les parties » comme elles ſe trouvent dans les ouvrages de chaque » Peintre, on puiſſe juger combien pèſe le tout.

» J'ai fait cet Eſſai plutôt pour me divertir que pour » attirer les autres dans mon ſentiment. Les jugemens » ſont trop différens ſur cette matière, pour croire qu'on » ait tout ſeul raiſon. Tout ce que je demande en ceci, » c'eſt qu'on me donne la liberté d'expoſer ce que je » penſe, comme je la laiſſe aux autres de conſerver » l'idée qu'ils pourroient avoir toute différente de la » mienne.

» Voici quel eſt l'uſage que je fais de ma *balance* : » Je diviſe mon poids en vingt degrés ; le vingtième » eſt le plus haut, & je l'attribue à la ſouveraine per- » fection que nous ne connoiſſons pas dans toute ſon » étendue ; le dix-neuvième eſt pour le plus haut degré

» de perfection que nous connoiſſons, auquel perſonne » néanmoins n'eſt encore arrivé ; & le dix-huitième eſt » pour ceux qui, à notre jugement, ont le plus approché de la perfection, comme les plus bas chiffres ſont » pour ceux qui en paroiſſent les plus éloignés.

» Je n'ai porté mon jugement que ſur les *Peintres* » les plus connus, & j'ai diviſé la Peinture en quatre » colonnes, comme en ſes parties les plus eſſentielles ; » ſavoir, la *compoſition*, le *deſſin*, le *coloris* & l'*expreſſion*. Ce que j'entens par le mot *expreſſion*, n'eſt » pas le caractère de chaque objet, mais la penſée du » cœur humain. On verra, par l'ordre de cette diviſion, » à quel degré je mets chaque Peintre, dont le nom ré- » pond au chiffre de chaque colonne.

» On auroit pu comprendre parmi les Peintres les » plus connus, pluſieurs Flamans qui ont repréſenté avec » une extrême fidélité la vérité de la Nature, & qui » ont eu l'intelligence d'un excellent coloris ; mais parce » qu'ils ont eu un mauvais goût dans les autres parties, on a cru qu'il valoit mieux en faire une claſſe » ſéparée.

» Or, comme les parties eſſentielles de la Peinture » ſont compoſées de pluſieurs autres parties que les » mêmes Peintres n'ont pas également poſſedées, il eſt » raiſonnable de compenſer l'une par l'autre pour en faire » un jugement équitable. Par exemple, la compoſition » réſulte de deux parties ; ſavoir, de l'*invention* & de la » *diſpoſition*. Il eſt certain que tel a été capable d'inven- » ter tous les objets néceſſaires à faire une bonne com- » poſition, lequel aura ignoré la manière de les diſpoſer » avantageuſement pour en tirer un grand effet. Dans » le deſſin, il y a le goût & la correction ; l'un peut ſe

» trouver dans un tableau ſans être accompagné de l'au-
» tre ; ou bien ils peuvent ſe trouver joints enſemble en
» différens degrés, & par la compenſation qu'on en doit
» faire, on peut juger de ce que vaut le tout.

» Au reſte, je n'ai pas aſſez bonne opinion de mes
» ſentimens pour n'être pas perſuadé qu'ils ne ſoient
» ſévèrement critiqués ; mais j'avertis que pour critiquer
» judicieuſement, il faut avoir une parfaite connoiſſance
» de toutes les parties qui compoſent l'ouvrage & des
» raiſons qui en font un bon tout. Car pluſieurs jugent
» d'un tableau par la partie ſeulement qu'ils aiment,
» & ne comptent pour rien celles qu'ils ne connoiſſent
» ou qu'ils n'aiment pas. «

NOMS DES PEINTRES LES PLUS CONNUS.	Compoſition.	Deſſin.	Coloris.	Expreſſion.
A				
ALBANE	14	14	10	6
ALBERT DURE	8	10	10	8
ANDRÉ DEL SARTE	12	16	9	8
B				
BAROCHE	14	15	6	10
BASSAN (Jacques)	6	8	17	0
BAPTIST. DEL PIOMBO	8	13	16	7
BELIN (Jean)	4	6	14	0

Bourdon	10	8	8	4
Le Brun	16	16	8	16
C				
Calliari P. Ver.	15	10	16	3
Les Caraches	15	17	13	13
Corrége	13	13	15	12
D				
Dan. de Volter	12	15	5	8
Diepembek	11	10	14	6
Le Dominiquin	15	17	9	17
G				
Giorgion	8	9	18	4
Le Guerchin	18	10	10	4
Le Guide		13	9	12
H				
Holben	9	10	16	13
J				
Jean da Udiné	10	8	16	3
Jacq. Jourdans	10	8	16	6
Luc Jourdans	13	12	9	6
Josepin	10	10	6	2
Jules Romain	15	16	4	14

L				
LANFRANC	14	13	10	5
LÉONARD DE VINCI	15	16	4	14
LUCAS DE LEIDE	8	6	6	4
M				
MICH. BONAROTTI	8	17	4	8
MICH. DE CARAVAGE	6	6	16	0
MUTIEN	6	8	15	4
O				
OTHO VENIUS	13	14	10	10
P				
PALME le Vieux	5	6	16	0
PALME le Jeune	12	9	14	6
Le PARMESAN	10	15	6	6
PAUL VÉRONÈSE	15	10	16	3
FR. PENNI IL FATTORE	0	15	8	0
PERRIN DEL VAGUE	15	16	7	6
PIERRE DE CORTONE	16	14	12	6
PIERRE PÉRUGIN	4	12	10	4
POLID. DE CARAVAGE	10	17		15
PORDENON	18	14	17	5
POURBUS	4	15	6	6

POUSSIN	15	17	6	15
PRIMATICE	15	14	7	10
R				
RAPHAEL SANTIO	17	18	12	18
REMBRANDT	15	6	17	12
RUBENS	18	13	17	17
S				
FR. SALVIATI	13	15	8	8
Le SUEUR	15	15	4	15
T				
TENIERS	15	12	13	6
PIERRE TESTE	11	15	0	6
TINTORET	15	14	16	4
TITIEN	12	15	18	6
V				
VANDEIK	15	10	17	13
VANIUS	13	15	12	13
Z				
THADÉE ZUCCRE	13	14	10	9
FRÉDÉRIC ZUCCRE	10	13	8	8

BALANCER, (verb. neut.) Ce mot s'applique dans

la Peinture à la compoſition & aux dimenſions relatives que doivent préſenter les objets, les figures, les groupes, ſoit dans leur élévation ſur les plans des tableaux, ſoit dans les maſſes qu'ils forment.

Lorſqu'on dit, *balancer une compoſition*, ce terme ne ſignifie pas rendre les parties ſymmétriques; ce *balancement* ſuppoſe des inégalités méditées, qui non-ſeulement appartiennent au ſyſtéme théorique de l'Art, mais encore à la nature. On pourra lire au mot ÉQUILIBRE, les explications principalement relatives à la *pondération*, qui eſt le plus ſouvent un *balancement* équilibré des parties du corps humain; mais comme le terme dont il eſt queſtion ici, ſe préſente le premier dans l'ordre alphabétique, & que le Lecteur qui veut s'inſtruire, n'aime pas à être renvoyé ſans avoir rien appris, je lui offrirai d'avance quelques obſervations générales, pour le préparer à celles que le mot ÉQUILIBRE renferme.

L'habitude inſtinctuelle d'un équilibre néceſſaire à la ſtabilité & à la ſûreté de notre maintien, dans toutes les poſitions qui nous ſont propres, nous donne le deſir de retrouver cet équilibre juſques dans les objets étrangers qui frappent notre vue. Un homme dont la démarche fléchit bruſquement à chaque pas d'un ſeul côté, nous cauſe une ſenſation pénible: un aſſemblage d'objets accumulés dans la moitié d'un appartement, tandis que l'autre eſt abſolument vuide, nous eſt déſagréable. D'ailleurs, les dimenſions ſymmétriques que la nature obſerve dans la plupart de nos membres, ajoute au beſoin que nous ſemblons avoir d'une diſtribution de poids *balancée*, & d'un ordre phyſiquement & moralement déſirable; mais, d'une autre part, la ſymmétrie trop préciſe & l'ordre trop exact nous gênent ou nous ennuient, la monotonie & l'unifor-

mité endorment nos ſenſations ; nous ſouhaitons qu'elles ſoient réveillées tout au moins par quelques *balancemens*, ſoit dans nos ſenſations, ſoit dans les diſpoſitions des objets phyſiques : nous aimons donc à voir pluſieurs objets s'approcher & s'éloigner alternativement de la ſymmétrie & de l'uniformité, & par cette raiſon, lorſqu'il s'agit d'imitation de l'Art, l'Artiſte doit *balancer* les diſpoſitions des objets qu'il emploie & méditer ces *balancemens*, pour que leur effet ſoit plus agréable.

Place-t-il donc des *fabriques*, des arbres, des rochers, dans une partie de ſa compoſition ? qu'il ait ſoin dans les autres parties d'introduire des objets qui appellent à leur tour le regard. Que d'autres le diſputent à ceux-ci ; que l'œil enfin ne ſoit jamais trop rapidement précipité d'une dimenſion à une autre, mais que ſucceſſivement appellé dans différens points, il ſe promène ſur un tableau, comme on feroit dans un pays qui ne ſeroit *ni* trop uni, ni trop montagneux. C'eſt ainſi que lorſque nous conſidérons une Cour brillante, nous rendons ſucceſſivement une ſorte d'hommage aux grouppes multipliés qui nous appellent par des diſtinctions, des parures, ou des agrémens divers, juſqu'à ce que notre curioſité, agréablement *balancée*, s'arrête enfin aux perſonnages auguſtes qui, par l'amour qu'on leur porte, ou la grace qui les pare, fixent le ſentiment & les regards. Dans un vaſte payſage des bords de la Seine, les bourgs, les villages, les maiſons de plaiſance, les côteaux, ſe *balancent* par leur plan, ou par leur différente grandeur, autour d'une Capitale immenſe, dont la maſſe riche & variée devient enfin l'objet capital. Obſervez des pays plus intéreſſans pour les Peintres, vous y découvrez des ſommets de montagnes, diverſifiés dans leurs formes & dans leurs éléva-

tions ; des arbres épars ou raſſemblés, ſont parcourir au regard qui s'élève, s'abaiſſe, ſe relève ſucceſſivement, des ſites que leur inégalité rend pittoreſques, & ſi, vers la baſe de ces montagnes, le long deſquelles à différens étages, ſe diſtinguent auſſi des habitations plus ou moins remarquables, il s'offre un lac tranquille & limpide où ſe réfléchit la lumière d'un ciel pur, les yeux s'y arrêtent, & l'on éprouve le plaiſir que goûte un Voyageur, lorſqu'après avoir monté & deſcendu les côteaux, il ſe repoſe dans une agréable vallée.

C'eſt donc à l'avantage de l'Art, que non-ſeulement les hommes ſe *balancent* naturellement, ſoit dans leurs mouvemens, lorſqu'ils agiſſent, ſoit par leurs attitudes, dans le repos, ſoit par les geſtes & l'expreſſion, s'ils ſont émus, mais encore que les objets matériels & immobiles, ſe trouvent naturellement *balancés* par les formes & les accidens qui leur ſont propres, & que les nuages mêmes, jouets des vents & des effets de la lumière, offrent des exemples de *balancement*, qui donnent droit d'en employer de ſemblables ou même d'en imaginer de plus heureux.

Cependant, Artiſtes doués d'imagination, modérez-la, lorſque vous vous occuperez à *balancer* vos compoſitions. Le Voyageur ſe plaît à être légèrement *balancé* dans la voiture qui le tranſporte d'un lieu à un autre, mais il ſouffriroit d'être bruſquement *cahoté*.

Artiſtes froids, faites-vous la loi d'étudier les *balancemens* que vous offre la nature. La litière dont les mouvemens ſont monotones endort le Voyageur dans un chemin trop uni.

BAMBOCHADE, (ſubſt. fém.) Que ce terme du lan-

gage de la Peinture ſoit emprunté ou qu'il ait été créé pour le langage de l'Art, peu importe ſans doute à ceux qui veulent plutôt s'inſtruire des choſes que des noms ; cependant, comme le plus grand nombre des Lecteurs, même les mieux intentionnés à cet égard, ſe plaiſent à rencontrer l'inſtruction mêlée de quelques épiſodes qui la rendent moins ſérieuſe, je leur conterai que Pierre de Laar, ſurnommé *Bamboche*, naquit près de Naarden, dans la Hollande, en 1613, avec la conformation la plus diſgraciée & les diſpoſitions les plus heureuſes. Il avoit, à la vérité, les jambes longues & mal-aſſurées, le corps fort court & la tête enfoncée dans les épaules ; mais ſa vue étoit juſte, ſa mémoire étendue & ſon eſprit développé. Ce qui ajoutoit au dédommagement qui lui étoit dû, à ſi juſte titre, c'étoit une gaité inépuiſable, une plaiſanterie fine, agréable, & un eſprit naturel qui plaiſoit à tout le monde, préſens que la Providence, par une juſtice diſtributive, fait aſſez fréquemment à ceux qu'elle a ſacrifiés à ſes caprices. Pierre de Laar ſe trouva donc doué du talent de la Peinture, du charme d'un heureux caractère & du don plus précieux encore de ſe faire aimer. Il égaya ſa difformité comme Ésope ſon eſclavage, & Scarron la douleur & la maladie. Je ne ſais ſi, ayant à choiſir de ce partage ou de celui de tant de beautés ſans agrément, de figures ſans caractère & d'eſprits profondément ennuyeux, on pourroit héſiter ſur la préférence. Notre Artiſte ne fut pas le maître de choiſir ; mais avec des qualités dont il ſentit le prix, il ne craignit point de ſe montrer dans le lieu même où ſont raſſemblés les plus belles images des formes humaines. Il alla donc à Rome ; les Italiens, portés à la dériſion par l'effet d'un eſprit prompt, d'une imagination pittoreſque, & d'un

penchant marqué pour les ſobriquets, l'appellèrent *Bambozzo*, qui ſignifie *homme manque*. Nous pouvons penſer, d'après ſon humeur, que le ſobriquet le mortifia peu, & qu'il y trouva peut-être des occaſions de plus de montrer ſa gaité; précieux don que celui qui nous fait tirer parti de tout, pour tromper notre deſtinée. Notre jeune Artiſte, heureux juſques dans ſes liaiſons, vécut avec Pouſſin, Claude le Lorrain & Sandrart. Il faiſoit les frais de leur amuſement, ſoit par les ſons qu'il tiroit de pluſieurs inſtrumens dans leſquels il excelloit, ſoit par les jeux de ſon imagination, ſoit enfin par ſes plaiſanteries, d'autant plus gaies & plus aimables que la malignité ne s'y méla jamais. Peu jaloux des avantages dont il ne jouiſſoit pas, il ſe contentoit de mettre à profit ceux qu'il avoit reçus, & portant ſa gaité juſques dans ſon travail, il ne commençoit jamais à peindre, ſans préluder ſur ſon violon à l'accord pittoreſque de ſon tableau. Il peignoit des chaſſes, des fêtes, des foires, des payſages, & les figures dont il les animoit étoient deſſinées finement, & peintes avec une couleur vigoureuſe & naturelle.

Comment s'eſt-il fait que ſon nom, tranſmis dans le langage de l'Art, y ait porté plus généralement le ſouvenir de ſa diſgrace que de ſon talent. Hélas! c'eſt que la dériſion imprime des traces plus ineffaçables que la louange. Cette réflexion un peu triſte prépare le Lecteur à apprendre encore que la vieilleſſe de Bamboche ne fut pas ſemblable à ſa jeuneſſe. La nature, plus ſouvent bizarre qu'elle n'eſt conſéquente, après l'avoir maltraité ſans raiſon, dédommagé avec uſure, parut ſe repentir encore de ſa juſtice & détruiſit ſa ſanté: elle le fit tomber dans une mélancolie funeſte. Il vécut trop de quelques années, & c'eſt ce trop ou ce trop peu d'exiſtence

qui décide du bonheur & de la réputation de la plupart des hommes. Cette meſure n'eſt pas à notre diſpoſition ; mais on auroit droit de me faire quelque reproche ſi je n'en mettois pas une à cette notice épiſodique. Je la termine donc en diſant que, depuis Pierre de Laar, on appelle *Bambochade*, de ſon nom, des figures qui ont l'empreinte de ſes diſgraces. C'eſt ainſi que Calot, en ſe permettant des productions bizarrement ridicules, quoique deſſinées & gravées avec beaucoup d'eſprit, a créé un genre de caricatures qu'en riant on appelle des *figures à calot*, des *figures calotines*.

Au reſte, on appelle auſſi dans le langage plus ſérieux de la Peinture, *Bambochade*, une ſorte de genre qui embraſſe la repréſentation de la nature ruſtique, les habitations des Villageois, leurs uſages ou leurs mœurs vulgaires.

Le goût devroit préſider au choix de tout objet qui entre dans les imitations ; mais ſouvent c'eſt le penchant & le caractère de l'Artiſte qui y influent davantage. Moins les objets ſont importans, plus il ſemble que nous avons un juſte droit de les abandonner à notre penchant, & même à nos caprices. Auſſi dans les différentes ſortes de *Bambochades*, les uns choiſiſſent juſqu'aux baraques des habitans les plus pauvres de la campagne ; d'autres, comme Teniere, le premier Peintre de ce genre, ſans dédaigner ces indices de la misère, peignent les habitations & les hommes ruſtiques dans la ſimplicité qui leur convient & qui ſouvent annonce un plus vrai bonheur que les maiſons que le faſte décore.

Lorſqu'on conſidère l'Art d'un point de vue moins élevé que celui que j'ai oſé prendre à l'article ART & dans le premier Diſcours, toute imitation eſt eſtimable, ſi elle offre

offre la vérité, & ſi elle eſt conforme aux principes pratiques de la Peinture. Une *Bambochade*, peinte avec la plus grande reſſemblance dans les formes, dans la couleur, dans les objets, eſt un excellent tableau. Il vaut mieux perſonnellement, ſi l'on peut parler ainſi, qu'un tableau de l'hiſtoire la plus importante mal exécuté, comme un Villageois honnête, de bon ſens, & rempliſſant parfaitement ſon état, eſt préférable au plus grand Seigneur qui ne ſe ſoumet à aucune convenance. L'ordre hiérarchique, établi par la nature même entre les genres de talens, & qui doit y être conſervé pour leur plus véritable avantage, ne peut donc nuire à la juſtice perſonnelle dûe aux Artiſtes. Aucun de ceux dont je ſuis bien connu, ne penſera que j'aie voulu, dans les notions que j'ai développées, altérer la moindre fleur de ſa couronne. Les vrais principes s'établiſſent d'eux-mêmes, ils ne doivent bleſſer perſonne, & les jugemens particuliers ſur les talens ne ſont ordinairement fâcheux que pour ceux qui n'ont point de talent.

BAS, (adj.) Caractères *bas*, genre *bas*, voilà ce que le goût épuré exclut de tous les Arts, avec une répugnance impérieuſe; mais cette excluſion ne demande-t-elle pas quelques adouciſſemens & quelques exceptions dans la Peinture, & ſes droits ne ſont-ils pas moins abſolus dans certains Arts? Voilà ce qu'il n'eſt pas inutile d'examiner ici.

La Poëſie, qui ne tombe ſous les ſens qu'à l'aide de ſignes convenus, ne pouvant préſenter comme la Peinture une imitation phyſique, ne peut offrir certaines perfections d'exécution qu'on admire dans un tableau.

Le Peintre peut, en imitant un objet, pour lequel

l'eſprit ſentira quelque dégoût, préſenter aux yeux, par l'imitation ſavante de la couleur & des formes de cet objet, des beautés qui dédommagent, en quelque ſorte, de la répugnance qu'il cauſe en lui-même. Il peut arriver encore que ces beautés l'emportent tellement, pour des yeux inſtruits, ſur le juſte éloignement dont je parle, que le Connoiſſeur & l'Artiſte enfin, s'écrient dans un mouvement d'admiration : *Ah ! que cela eſt beau !* il eſt vrai que, par un retour ſecret ſur cette expreſſion, il leur arrivera quelquefois de la modifier, en ajoutant : *Quelle vérité ! quelle couleur ! quel effet ! Pourquoi un ſi ſavant homme n'a-t-il pas fait un autre choix ?*

Ce qu'on peut ajouter, c'eſt que, ſi l'Artiſte ne paroît pas avoir eu une intention trop marquée de fixer nos regards ſur un objet *bas*, par préférence & comme objet principal, le ſpectateur ſera porté à l'indulgence, en ſuppoſant toujours que les beautés de l'Art dédommagent de ce que le goût & la délicateſſe veulent bien céder de leurs droits. Il eſt même des occurrences où l'on ſaura gré au Peintre d'avoir haſardé la repréſentation d'un objet *bas*, ſi cet objet occaſionne un contraſte heureux, & s'il relève le prix de la beauté, en lui procurant une oppoſition ingénieuſe.

Reprenons ces divers emplois des objets *bas*. Nous avons dans un tableau de Morillos, la repréſentation d'un Mendiant, occupé du ſoin le plus dégoûtant que puiſſent néceſſiter la misère & la mal-propreté. Ce tableau a mérité cependant, par la beauté du *faire*, par la vigueur, par l'effet, & par une vérité qu'on peut nommer courageuſe pour l'Artiſte, de paſſer ſucceſſivement dans les collections les plus importantes.

Voilà l'exemple ſenſible que le *bas* n'eſt pas auſſi ſévè-

rement exclu d'un Art que d'un autre; car je ne penſe pas, quelqu'effort que fit la Poëſie, dans une deſcription de ce que préſente ce tableau, qu'elle pût ſe faire lire auſſi ſouvent que ce tableau ſe fait regarder.

Mais il eſt à propos, je crois, d'indiquer une diſtinction entre les objets *bas* & les objets rebutans. Car, dans tous les Arts d'imitation, & dans la Peinture en particulier, un aſſez grand nombre d'objets peuvent être rebutans, parce qu'ils offrent la Nature dans un état qui nous afflige & qui nous peine, ſans que cette Nature ſoit regardée comme *baſſe*; ainſi la repréſentation des effets de la peſte doit préſenter les détails les plus affligeans, les plus pénibles, les plus rebutans: les malades, que guériſſent les Apôtres, les bleſſés & les morts répandus ſur un champ de bataille, la plupart des Martyrs, ou la mort tragique de pluſieurs Héros offrent le même caractère; mais tous ces ſujets ont des priviléges, les uns fondés ſur l'Hiſtoire & dans leur célébrité; les autres, dans les opinions reçues ou dans des cultes reſpectés. D'ailleurs, ils portent quelquefois avec eux une inſtruction ou une moralité qui les autoriſent à ſe préſenter avec les circonſtances qui doivent frapper davantage & qui nous forceront d'autant plus à les admirer & à les louer même, que nous en aurons détourné avec plus d'horreur nos premiers regards.

Si l'on ſe repréſente quelques-unes des circonſtances dans leſquelles un objet rebutant a droit à l'indulgence & mérite même d'être loué, on penſera que l'Art ne peut être blâmé de repréſenter une Duègne décrépite, qui offre tous les caractères de la vieilleſſe & de la laideur, à côté d'une jeune fille, qui lui a été confiée par un jaloux, & l'on ſourit avec plaiſir à ce perſonnage *igno-*

ble, ſi quelque jeune amant dérobe à ſa pupile une légère faveur, ou lui remet un tendre billet.

L'Hiſtoire, la Fable & quelque intention ingénieuſe juſtifient donc ſouvent, comme je l'ai dit, le Peintre du reproche qu'on pourroit lui faire, de préſenter des objets *bas*, *ignobles*, *déſagréables*, & l'autoriſent quelquefois à peindre des objets rebutans.

Irus, mendiant couvert de haillons, combat avec Ulyſſe. Une telle oppoſition, conſacrée par Homère, eſt juſtifiée aux regards des Spectateurs inſtruits, & ſi le ſujet eſt traité avec la magie de l'Art, il aura droit à un ſurcroit de louange, qu'il tirera de la baſſeſſe même de l'objet, qui, ſans la liaiſon d'idées que je viens de faire appercevoir, auroit inſpiré juſtement la répugnance & la déſapprobation.

En effet, que penſera le ſpectateur ſenſible aux beautés de l'Art & inſtruit de la moralité du ſujet? Il ſera frappé de l'excès d'abaiſſement où ſe trouve un Héros, pourſuivi par la Fortune & victime de paſſions déréglées.

La vérité *artielle*, la vérité *hiſtorique*, la vérité *morale* ont par conſéquent le droit de faire diſparoître la baſſeſſe d'un objet, quoique le Peintre habile la rende auſſi ſenſible qu'elle peut l'être par l'imitation phyſique qu'en offre la Peinture; mais, en faiſant cette obſervation, l'on doit penſer que, ſi le goût national, devenu trop délicat, ſe refuſe trop obſtinément aux conſidérations que je viens de préſenter, il eſt bien près d'être efféminé.

Au reſte, je ne prétends pas, dans ce que j'ai dit, faire l'apologie de ce que l'on doit appeller véritablement *bas*, j'ai voulu faire ſentir que, non-ſeulement il y a des objets *bas* qui ſe trouvent ſuffiſamment auto-

riſes, mais que la délicateſſe trop exceſſive du goût eſt un défaut encore plus important dans les Spectateurs qu'un mauvais choix d'imitation dans les Peintres; car ce défaut relatif à l'Artiſte ne peut influer que ſur quelques ouvrages, & l'autre ſubſtitue, par un raffinement dangereux pour les mœurs, une délicateſſe qui n'appartient qu'aux ſens, à la véritable ſenſibilité qui doit appartenir à l'ame. Les plus légères ſenſations de douleur paroiſſent inſupportables à des hommes qu'affoiblit la molleſſe.

Mais pour revenir au ſujet de cet article, j'ajouterai que les Artiſtes hollandois ſe ſont permis plus généralement que ceux de toutes les autres Écoles, de traiter des ſujets *bas;* quelques-uns mêmes ſemblent les avoir préférés. Les caractères des figures & le lieu des ſcènes, traitées par Oſtade, Béga, quelquefois par Tenières & Rimbrand, peuvent être qualifiés de *bas* & quelquefois d'*ignobles.* Différentes cauſes y ont contribué; les mœurs du temps où vivoient ces Artiſtes, l'ignorance de cette urbanité nationale, d'après laquelle nous portons la plupart de nos jugemens, peut-être trop peu de liaiſon entre ceux qui exerçoient les Arts & la ſociété; car ces réunions qui ont des inconvéniens ont auſſi des avantages, puiſque, par la communication des lumières & des bienſéances, elles élèvent les idées de l'Art; la plupart des Artiſtes qui ſe ſont diſtingués parmi les Hollandois, ſont nés avec des diſpoſitions naturelles pour l'imitation, & ſouvent n'ont été guidés que par les ouvrages de quelques autres Artiſtes d'un même genre, ou par la vue d'une *Nature piquante :* ils ſe ſont livrés ſans aucune contrainte à leur penchant, ils peignoient ſans ſortir de la maiſon bourgeoiſe ou champêtre qui les avoit vus naître;

ils vivoient dans des mœurs ſi ſimples, qu'elles dégénéroient ſouvent en mœurs groſſières ; ils repréſentoient ces objets *bas*, que ces mœurs occaſionnent. Les uns peignoient donc la maiſon ou la boutique paternelles ; les autres, leurs animaux domeſtiques, ou la taverne dans laquelle ils alloient prendre quelque diſſipation ; ils copioient les ſcènes dont ils y étoient témoins, & les plus piquantes à leurs yeux étoient celles où les paſſions avoient le caractère frappant des mœurs que j'ai déſignées.

Leurs tableaux offrent en conſéquence des noces, des fêtes ou des foires de Village, des orgies, des intérieurs de ménage, & les Acteurs dont ils ont peuplé ces ſcènes, expriment la joie naïve, l'amour, la jalouſie & la colère, preſque ſans aucune nuance de civiliſation, ou exaltées par des liqueurs d'une fermentation ſourde, ou participant de l'ivreſſe : ils peignoient enfin la Nature dans l'état où elle s'offroit le plus fréquemment à leurs regards.

Au reſte, ces mêmes Artiſtes, patiens dans leurs travaux, propres dans leurs opérations, excellens copiſtes des formes, des caractères qu'ils ne ſe donnoient pas la peine de choiſir & de la couleur qui eſt toujours belle, lorſqu'on l'imite bien, étoient loin de penſer que leurs tableaux, tranſportés un jour avec profuſion chez une Nation qui ſe pique de délicateſſe de goût, deviendroient en même temps l'objet d'une admiration pouſſée à l'excès, relativement à la perfection de l'Art, & l'objet d'une orgueilleuſe dériſion, relativement aux mœurs que ces tableaux repréſentent, ils ne pouvoient guère en effet avoir l'idée de ces hommes riches & voluptueux qui devoient un jour regarder les tableaux comme objets de luxe, & qui, d'après ce même luxe, devoient comparer leurs palais avec des cabanes champêtres qu'ils regardent

par orgueil comme des objets *bas*, leurs habillemens recherchés avec les vêtemens ſimples des Villageois qui vivoient, il y a un ſiècle, dans un pays uniquement voué à l'induſtrie; enfin, leurs paſſions polies, avec celles qui cédoient ſans effort aux mouvemens de la Nature.

Ce qu'on a droit de reprocher plus juſtement à quelques uns de ces célèbres Artiſtes, c'eſt qu'ils ſembloient ſe plaire à charger avec une ſorte d'affectation, ou à imiter au haſard une ſimplicité groſſière. Le choix qu'ils ſavoient ſi bien faire des plus piquans effets du jour, d'un ſite plus heureux qu'un autre, d'un arbre, d'une vache, d'un aſpect agréable, devoit naturellement s'étendre à l'expreſſion & aux caractères, & les empêcher de défigurer & de dégrader trop l'eſpèce humaine dont ils faiſoient partie.

Mais on peut obſerver que l'imitation de l'expreſſion conduit plus facilement à exagérer que l'imitation de la Nature inanimée.

En tout, ces Artiſtes, ſi eſtimables à pluſieurs égards, avoient ſi peu de notions du beau idéal qu'ils ſont excuſables; & les nôtres devroient s'écarter plus qu'ils ne le font de ce qui les entoure, pour ſe rapprocher de la Nature ſimple.

Il exiſte un juſte milieu, perfection de tous les temps & de tous les pays, qui eſt, à l'égard des Arts, ce que la ſimple raiſon eſt à l'égard du bonheur des hommes.

Jeunes Élèves, vous direz ſans doute que ces réflexions vous inſtruiſent moins que celles qui s'appliqueroient plus eſſentiellement à l'Art que vous étudiez. Eh bien! liſez celles qui ſuivent avec plus d'attention, quoiqu'elles aient encore quelque teinte de moralité.

Si vous peignez habituellement dans l'état de civiliſation où vous êtes, des objets *bas* on ſera en droit de

penſer que votre ame y eſt entraînée par penchant, & que ce caractère lui appartient plus qu'aux objets que vous repréſentez.

Si vous ne vous laiſſez aller à imiter des objets *bas* que par circonſtance, craignez d'en contracter l'habitude. Si ce qui nous entoure & les hommes que nous voyons habituellement influent ſur nous au point de nous dénaturer, jugez de l'aſcendant que doit avoir une occupation méditée & trop ſouvent fixée à des objets *bas*, *ignobles* & *vils*.

L'habitude du grand, du noble, de ce qui eſt élevé, peut bien quelquefois égarer, en conduiſant le talent à l'exagération & l'eſprit à l'orgueil; mais, prix pour prix, ce genre d'égarement eſt plus excuſable que l'autre.

Et quant à la puiſſance de l'habitude, l'homme qui lève trop ſouvent ſa tête, peut choquer ſes ſemblables par un air de domination; mais celui qui ſe laiſſe aller & s'abandonne, finit par ramper, & devient alors mépriſable ou ridicule.

BATAILLE, (ſubſt. fém.) Il ſeroit à propos que la lecture de l'article GENRE précédât celui-ci. La tranſpoſition dans l'ordre des idées, inévitable par l'ordre des lettres, eſt un inconvénient attaché à la forme de Dictionnaire; auſſi cette forme d'ouvrage n'eſt-elle pas ſans doute la plus parfaite; mais elle convient mieux que toute autre au plus grand nombre des hommes, & dans le deſſein de répandre les notions des Sciences & des Arts, on peut avoir raiſon de préférer aujourd'hui ſur-tout une collection d'articles à des traités complets, dont l'importance devient trop impoſante pour le plus grand nombre des hommes.

Peindre des *batailles* eſt regardé dans l'Art dont il eſt queſtion ici, comme un genre particulier. Il ſeroit peut-être difficile d'en donner de bien ſolides raiſons.

Que repréſente, en effet, le tableau qu'on appelle *tableau de bataille?* des hommes en mouvement, des actions, des paſſions, des caractères. Ces objets ſont préciſément ceux dont s'occupe le Peintre d'Hiſtoire. En effet, la force, l'adreſſe, la valeur, l'intrépidité, le mépris de la mort, celui de la douleur plus difficile encore, la généroſité qui pardonne, la réſignation qui ſe dévoue & la patience courageuſe qui ſouffre ſans ſe plaindre; une infinité de mouvemens, enfin, qui élèvent l'homme au-deſſus de lui-même, ſe rencontrent dans les circonſtances occaſionnées par des combats, & ces mouvemens, ces expreſſions, ces actions appartiennent ſpécialement aux Peintres d'Hiſtoire. Les *batailles* d'Alexandre, celles de Conſtantin ont offert à des Peintres d'Hiſtoire célèbres ces richeſſes ſi favorables à leur Art.

On croiroit volontiers que c'eſt la vanité des Princes belliqueux qui auroit créé cette claſſe ou ce genre, & qui auroit deſtiné des Artiſtes à ne s'occuper excluſivement que de peindre ces combats & ces victoires, objets excluſifs de leur penchant.

Si, pour le malheur des hommes, tous les Princes ſe livroient à cette fureur meurtrière, il y a apparence que les Peintres de *batailles* ſeroient les premiers Peintres de toutes les cours & les plus récompenſés des Artiſtes, comme les Flatteurs ſont les plus favoriſés des Courtiſans.

Voyons cependant ſi le *genre des batailles* mérite de s'approprier excluſivement tous les travaux d'un Artiſte. Ce dévouement pourroit être autoriſé ſi les Artiſtes

qui embraſſeroient ce *genre* ſe dévouoient à aller faire, d'après nature, les études néceſſaires; mais on peut penſer que cette condition périlleuſe réduiroit les Peintres de *batailles* à un auſſi petit nombre que ſeroit celui des Rois conquérans & guerroyeurs, s'ils étoient obligés de ſe battre perſonnellement les uns contre les autres.

C'eſt à l'aide du ſecours, plus facile & moins dangereux de l'imagination, que preſque tous les Peintres de *batailles* ſe forment, & par-là, on doit penſer qu'ils ſont preſque tous Peintres de *pratique*. Cependant, cette aſſertion n'eſt pas excluſive. Il a exiſté & il exiſte encore des Peintres de ce genre, qui ont fait leurs études d'après nature, qui ont deſſiné des ſcènes ſanglantes dans leſquelles, par état, ils ſe trouvoient Acteurs *.

On peut obſerver, en général, que les repréſentations de ces ſcènes ne ſemblent plaire qu'en raiſon de l'horreur qu'elles excitent, parce que les hommes ont du plaiſir à être remués par des objets extraordinaires & des accidens ou des circonſtances périlleuſes, ſur-tout lorſqu'ils n'y ſont pas expoſés. D'ailleurs les ſpectateurs de ces ſcènes pittoreſques, auſſi peu inſtruits la plupart que les Artiſtes qui les peignent, veulent principalement voir du ſang verſé par torrens, pour me ſervir de l'expreſſion des Poëtes: ils veulent des mouvemens d'une violence extrême, des bleſſures affreuſes, des expreſſions convulſives, des cruautés, des barbaries, des frayeurs, des intrépidités incroyables, comme elles ſont décrites dans les récits des Poëtes & dans les Romans de Chevalerie. Les curieux de ces ſortes d'ouvrages, devenus Héros à peu de frais, ne trouvent jamais les périls qu'on

* M. le Paon.

grand nombre de *tableaux de bataille*, les
ſont pas mieux traités que ceux qui s'en ſer-
ctorieux n'ont guère plus d'avantage que les
la plupart pourroient être réformés ou méri-
Invalides, avant que d'avoir combattu.
ır & la touche ne ſont pas à l'abri du chimé-
gne aſſez ordinairement dans ce genre.
ats, repréſentés par Raphaël, Jules Romain,
nt plus conformes aux grands principes dont
s'écarter dans aucun genre & ſous aucun pré-
oit dans ces grandes compoſitions, ainſi que
omphes qu'ils ont peints, des diſpoſitions ſa-
ıe les détails ſoient pleins de feu; des mouve-
& vraiſemblables, quoique violens & animés;
qui peut bien & qui doit même être alterée
ière & la fumée; mais qui conſerve & rap-
ié des teintes locales.
ınt juſtice à ces belles compoſitions, on doit
avouer que quelquefois la fougue d'un Artiſte
au Spectateur qui n'a pas de connoiſſances
ıs, qui d'ailleurs ſe prête aux eſpèces de con-
ables & court au-devant des émotions, en
ın *tableau de bataille;* ce tableau, quoique

paroîtront aſſez poſitives pour être adoptées par les Artiſtes : car les penſées du Peintre & du Sculpteur, quelques ſpirituelles qu'on puiſſe les déſirer, n'ont cependant le mérite & l'exiſtence qui leur conviennent, qu'autant qu'elles ſe montrent viſibles & palpables.

Pour arriver à ce qui mérite le nom de *beau*, Platon * paroît indiquer de paſſer en revue tout ce qui ne l'eſt pas. Ce moyen dont il ſe ſert pour tourner en ridicule le Rhéteur Hippias, tourmenteroit également la plûpart de nos Lecteurs délicats & preſque toujours fort preſſés ; il conviendroit bien moins encore aux Artiſtes ; car s'ils vouloient l'employer ſérieuſement, il leur faudroit épuiſer d'innombrables & rebutantes excluſions, avant de parvenir à des exceptions ſatisfaiſantes ; mais lorſque dans une autre partie de ſes ſublimes ouvrages, le Sage, inſiſtant moins ſur l'eſſence du *beau*, admet un certain penchant univerſel qui nous excite à le chercher, lorſqu'il appelle ce penchant *amour*, on peut, je crois, penſer que, ſans s'en appercevoir, le Philoſophe redevient homme ; & qu'au fond, ſi le *beau* abſolu n'a été pour Platon même qu'un être d'imagination, ce mot qui lui eſt échappé, ce penchant qu'il déſigne par le moins effrayant de tous les termes abſtraits, pourroit bien indiquer une route par laquelle on rencontreroit au moins quelques notions ſur le *beau* humain : car un amour qui, comme l'aſſure Platon, cherche toujours & par-tout le *beau*, doit, en le trouvant, rencontrer le plaiſir, & le plaiſir qui n'exiſte pas ordinairement dans l'homme ſans ſe rendre ſenſible & viſible par l'expreſſion des traits, des regards & de la phyſionomie entière, doit

* Dans le Dialogue intitulé *le Grand Hippias*.

route, la Peinture deviendroit inſenſiblement un Art de déſigner par des ſignes comme les Hiéroglyphes.

Si vous êtes donc entraîné irréſiſtiblement à peindre des *batailles*, allez dans les champs des combats, & obſervez-y de ſang-froid les expreſſions & les accidens; &, ſi cette manière d'étudier vous ſemble trop haſardeuſe, étudiez au moins l'anatomie des hommes & des animaux, & ne perdez pas de vue, dans le feu de l'action, les principes du deſſin & de la véritable harmonie.

B E

BEAU, (adject. pris ſubſt.) C'eſt un deſir noble ſans doute que de prétendre atteindre à des conceptions que l'on peut nommer *ſur-humaines*; mais plus les objets de contemplation ſont profonds ou élevés, plus ils s'enveloppent de voiles qui les obſcurciſſent & nous les dérobent.

C'eſt par cette raiſon qu'il eſt difficile d'entendre clairement les Auteurs qui ſe ſont occupés à démontrer un *beau* eſſentiel, abſolu, hors de nous. La nature de l'homme eſt telle en général, que les efforts par leſquels, en pourſuivant cette ſublime abſtraction, il cherche à s'échapper à lui-même, ne peuvent guère le conduire qu'à combiner des ſenſations ou des ſentimens qui lui ſont individuellement propres, avec les idées qui ſe trouvent répandues dans ſon pays & de ſon temps. En eſſayant donc d'offrir à mon tour, non ſur un *beau* auquel je ne puis atteindre, mais ſur ce qu'on nomme *beau*, quelques notions générales, faites pour ſe rapporter finalement aux Arts, je croirai m'être d'autant plus approché du but auquel je dois tendre, qu'on les trouvera plus ſimples, plus ſenſibles, & qu'en dernière analyſe, elles

inféreroit auſſi de ces notions que cette eſpèce de *beau* ſeroit la ſource primitive d'une dénomination qui nous devient ſi chère, que, par une ſorte de beſoin de nous en ſervir, nous en faiſons ſans ceſſe des applications, en l'employant partiellement, figurément, par extenſions, par emprunt, & en la ſubſtituant enfin à pluſieurs mots, qui exprimeroient peut-être plus exactement nos idées.

Pour eſſayer de développer ces premières notions, fixons ſur chacune des facultés dont il vient d'être queſtion, quelques ſuccinctes obſervations relatives au *beau*.

Une des plus intéreſſantes à l'égard des ſens, c'eſt que parmi les cinq dont nous ſommes doués, deux ſeulement (la vue & l'ouie) poſſedent & exercent le droit de nous faire déſigner par le mot *beau*, les objets qui leur cauſent une ſatisfaction particulière. L'odorat, le goût, le toucher, ne ſuggèrent pas dans leurs plus vives *impreſſions*, cette dénomination. Le parfum de la roſe ne reçoit pas le titre de *beau*; les ſaveurs ne ſont jamais honorées du nom de *belles*, tandis que les couleurs, les formes & les ſons l'obtiennent. Les élémens que j'ai déjà préſentés, offrent une raiſon fort naturelle de cette différence; en effet, ſi le *beau* ſuppoſe un mélange de ſatisfaction des différentes facultés, on conviendra que le goût & l'odorat ſont bien loin d'avoir avec l'eſprit & le cœur d'auſſi prochaines & d'auſſi intéreſſantes affinités que l'ouie & la vue. Mais le toucher?.... J'avoue, à cet égard, que le motif d'excluſion ne me paroit pas auſſi fondé; car pour peu que nous nous obſervions attentivement, nous diſtinguerons dans ce ſens deux ſortes de fonctions, dont l'une que j'appellerai *le toucher commun*, habituellement machinal, inſtinctuel, paſſif, peut être juſtement dédaigné par

par le cœur & l'eſprit, mais dont l'autre, que je nommerai *tact*, pour le diſtinguer, eſt ſi clairvoyant, ſi prompt, ſi ſenſible, ſi intelligent enfin, que ſouvent l'eſprit & le cœur s'identifient, pour ainſi dire, avec lui, pour ſentir & pour comprendre.

Au reſte, pour ne pas nous arrêter à des détails qui, ſans être certainement étrangers à notre ſujet, pourroient retarder cependant notre marche : examinons ſi les couleurs, les formes & les ſons peuvent recevoir des ſens privilégiés, le nom de *beau*, ſans le concours des autres facultés.

L'ingénieux Caſtel, fut bien tenté de le croire; mais le clavecin nuancé, prouva contre ſon auteur, que chaque couleur en particulier, & par elle-même, ne ſeroit pas proclamée *belle*, ſi elle ne ſe préſentoit liée avec quelqu'idée ou quelque ſentiment. Lors donc qu'il nous arrive de donner à une forme, à une couleur iſolée & à un ſon même, le nom de *beau;* c'eſt que nous ſuivons, ſans nous en rendre compte & ſans nous en appercevoir, des liaiſons & des affinités d'idées qui ne manquent point d'avoir leur effet au beſoin, comme dans la Chymie, certaines combinaiſons ſe font, pour ainſi dire, toutes ſeules.

Mais où ces liaiſons, ces relations pourroient-elles s'être formées, ſinon dans ce qui eſt du domaine de l'eſprit ou du cœur, c'eſt-à-dire, par quelques opérations, dont les organes ne ſont pas capables tout ſeuls, mais que l'eſprit & le cœur ne feroient pas non plus ſans eux ?

Auſſi nos ſens avec leurs impreſſions, notre eſprit avec ſes perceptions, & notre cœur avec ſes affections, forment-ils une communauté de biens (ſi l'on peut par-

ler ainſi) qui peut s'altérer, mais jamais ſe rompre entièrement, quelques efforts que ces aſſociés faſſent quelquefois chacun de leur côté, pour s'en affranchir? Il eſt vrai qu'ils parviennent à s'arroger de temps en temps des portions plus ou moins excluſives du bien commun; mais obligés de ſe ſoumettre habituellement à leur deſtin, ils reviennent bientôt à être tour à tour dominans, dominés, cauſe ou effet.

Quant à ces diſcours & à ces ouvrages, où ſi fréquemment nous établiſſons des lignes de démarcation, poſitives entre les ſens, le cœur & l'eſprit; la raiſon, lorſqu'on s'en rapporte à elle, & qu'il s'agit de prononcer ſérieuſement, ſe garde bien d'approuver tout ce qu'elle nous laiſſe dire, & elle eſt à cet égard, à-peu-près, comme les gouvernantes ſagement indulgentes, qui laiſſent, en ſouriant, les enfans ſe croire, tantôt mères, tantôt filles, tantôt maîtreſſes & tantôt ſervantes.

D'après ces mutuels échanges & cette ſociété ſi bien établie, il devient néceſſaire que les objets qui comportent d'être nommés *beaux*, ayent des qualités propres à produire auſſi des mélanges de plaiſirs, & que le Peintre obſervateur apperçoive à leur occaſion, ſur la phyſionomie de ſon modèle, ces ſatisfactions heureuſement doſées, objets deſirés de l'amour, que Platon nous dit occupé ſans ceſſe, en ſes trois qualités ſans doute, d'organique, de ſentimental & de ſpirituel, à les chercher. Auſſi ſuppoſons que l'eſprit d'un homme que nous obſervons, s'aviſe de s'attacher, à l'excluſion du cœur & des ſens, à un *beau* purement intellectuel, & interrogeons alors notre Artiſte qui l'examine auſſi, il nous dira l'embarras que lui donne une phyſionomie devenue vague, diſtraite & toujours d'autant moins ſignificative, que l'eſprit fera un

plus grand divorce avec le cœur & les ſens ſes aſſociés naturels. Il avouera qu'il ne diſtingue plus ſur les traits qu'un certain caractère admiratif qui ne lui offre point du tout l'expreſſion qu'il cherchoit, celle que doit produire l'idée du *beau*. Alors nous penſerons avec lui que le contemplateur, dont l'eſprit admire un *beau* abſtrait, feroit mieux de ſubſtituer au mot *beau*, le mot *merveilleux*, *ſublime*, ou d'autres qui auroient convenu à ſa penſée, & que cette ſubſtitution de terme qu'il ſe permet, eſt à-peu-près de même eſpèce que celle qu'emploie dans des contemplations moins élevées, l'amant qui appelle *merveilleux*, *ſublime* ou *céleſte*, l'objet qu'il trouve *beau*.

On peut donc, en obſervant l'expreſſion de la phyſionomie de l'homme, éclaircir quelques-unes des obſcurités produites par l'impropriété des termes dont il ſe ſert; car les traits, & ſur-tout les yeux, parlent ſouvent bien plus vrai & plus juſte que les lévres. Le langage de l'expreſſion formée par la ſeule nature, conſerve ſa droiture par ſa promptitude, comme un corps lancé, garde ſa direction par la rapidité de ſon mouvement. Auſſi l'homme ſoumis à la contrainte & à la réſerve qu'exige l'harmonie de la ſociété, n'a-t-il d'autre reſſource pour remédier aux indiſcrétions muettes de ſon regard, des traits de ſa phyſionomie, de ſon ſourire même, que d'entaſſer d'autant plus les mots exagérés & les réduplications, qu'il craint davantage de laiſſer voir ce qu'il penſe, ou qu'il regarde comme plus important de paroître ce qu'il n'eſt pas.

Revenons à notre Peintre, & débarraſſons-le du modèle qu'il obſervoit & qui met en défaut ſon talent par des abſtractions trop excluſivement ſpirituelles, offrons-lui préſentement un modèle occupé de ce qui appartient au

ſentiment. Ah ! craignons encore que ce nouveau modèle qui s'aviſe à ſon tour de confier la recherche du *beau* uniquement à ſon cœur, ne ſatisfaſſe pas le Peintre ; car le *beau* ſur lequel il ſe récriera, ce *beau* profondément ſentimental, ſublime ou céleſte de quelques-uns de nos Romans, de nos converſations ſi délicates, ce *beau* extatique, qui a été & qui ſera ſans doute encore l'objet d'égaremens & de délires religieux, feroit retomber l'Artiſte dans les mêmes embarras où l'avoient jetté les contemplations philoſophiques ; à moins que, pour ſe tirer de peine, en ſuppoſant quelqu'affinité ſecrette que le cœur ſe garde bien d'avouer, il ne s'autoriſât de l'exemple du Bernin, à qui l'on pardonne ce qu'il a mêlé d'humain (faute de pouvoir mieux faire ſans doute) aux raviſſemens céleſtes de Sainte Thérèſe. S'il étoit donc philoſophiquement vrai que le cœur, malgré ſes prétentions & ſes dédains pour les ſens, eût plus de difficulté à ſe ſéparer d'eux que l'eſprit, nous nous trouverions conduits à conjecturer que le *beau* pourroit mériter plus réellement ce titre, d'après un mélange de ſatisfactions organiques & ſentimentales, que d'après un mélange où l'eſprit l'emporteroit trop à l'excluſion du cœur ; mais cette conjecture même ne ſera qu'appuyer mieux les élémens dont il réſulte que le *beau* le plus effectif, le plus abſolu pour nous, eſt celui qui produit les mélanges les plus complets des ſatisfactions organiques, ſentimentales & ſpirituelles ; que l'effet de ce *beau* eſt le plus univerſellement ſenti, que l'expreſſion en eſt auſſi la plus généralement uniforme, la plus clairement ſignificative, & la plus propre enfin à être ſaiſie par l'Artiſte.

D'après ces élémens tirés de la nature, & appuyés par l'Art, où découvrirons-nous mieux le *beau* primitif &

univerſel pour l'homme, que dans l'eſpèce humaine, qui, diviſée par la nature, conſéquemment à ſes deſtinations, en deux genres à la fois aſſez ſemblables & aſſez différens, eſt non-ſeulement plus propre qu'aucun autre objet à produire tous les contentemens que la nature de nos facultés leur rend néceſſaires, mais à exciter & entretenir ce penchant, ce deſir du *beau*, qui de tout temps a été nommé *Amour*, & qui ſemble être venu au ſecours de Platon, dans ſes méditations philoſophiques, ſur l'objet dont nous nous occupons ?

C'eſt donc dans ſon eſpèce, & de genre à genre, que préférablement à tout autre objet, l'homme paroît toujours puiſé l'idée primitive du *beau* : c'eſt-là qu'excité principalement à le chercher, il le rencontre, qu'il le proclame le plus authentiquement, & c'eſt d'après les idées qu'il en emprunte, qu'il applique le mot *beau* à une infinité de nuances de ſes ſatisfactions.

En effet, pourrions-nous avancer qu'un homme abandonné dès ſa plus tendre enfance, dans une iſle abſolument inhabitée, pût avoir non-ſeulement une véritable & complette idée du *beau*, mais qu'il créât même ce mot, & en fit des applications ? ſon viſage auroit-il jamais l'expreſſion que le *beau* doit produire ? le deſir de le chercher, pourroit-il naître, & le ſentiment n'exiſtant point, l'idée du *beau* ſeroit-elle complette ? d'un autre côté, un aveugle & ſourd de naiſſance, peut-il avoir une idée juſte du *beau* ?

Mais je ſais que ces ſortes de queſtions, appuyées ſur des ſuppoſitions, ne peuvent réſoudre des doutes, puiſqu'elles ne permettent pas l'obſervation. Eh bien ! obſervons l'homme tel qu'il eſt ſous nos yeux, en commençant par le premier âge, car c'eſt la ſeule reſſource que nous

[illegible] primitives.
[illegible] me l'enfant qui
[illegible] qu'il lui soit possible
[illegible] naître à s'en servir,
[illegible] par lesquels
[illegible] le plus, ou ce qui
[illegible] goût? Qui n'a pas le
[illegible] une leçon, à placer le
[illegible] sur-
[illegible] qui nous appro-
[illegible] l'enfant a nommé *beau*
[illegible] qui plaît à sa bonne;
[illegible] fait naître véritable-
[illegible] mais enfin, l'esprit & le cœur
[illegible] cet égard, &
[illegible] développent, & qu'elles
[illegible] & plus amicale, éprou-
[illegible] qui leur font deſi-
[illegible] & exigent la langue de
[illegible] l'audience, à appli-
[illegible] *beau*. Il avoit appellé
[illegible] lui en avoit donné;
[illegible] convenances &
[illegible] compagnes
[illegible] perceptions plus
[illegible] prononce
[illegible] choses sensibles,
[illegible] communication.
[illegible] monde
[illegible] qu'il inven-
[illegible] & qu'il protége
[illegible] la plus divine sur-tout à cette

exiſtence, que j'appellerai *ſentimentale ;* car c'eſt principalement d'après cette conſtitution qu'il prôclamera *beau* plus fréquemment & avec une expreſſion plus ſignificative, tout ce qui produira pour lui des mélanges de ſatisfactions : & que veut dire autre choſe, cette invocation ſi connue, cette allégorie du Poëte philoſophe, qui, dans les beaux vers dont je vais rappeller la mémoire, ſemble avoir mieux ſenti la nature, qu'il ne l'a expliquée ? Eu effet, lorſque Lucrèce s'écrie : » O Vénus, aimable » fille de Jupiter, objet de l'amour univerſel ! c'eſt vous » qui répandez le mouvement & la vie : le monde ſans » vous ne ſeroit qu'un triſte déſert. « Ne ſemble-t-il pas que réſumant des élémens ſemblables à ceux que j'ai développés, il a porté ſes conſidérations ſur l'homme triſtement iſolé, pour qui rien dans la nature ne ſeroit *beau*, parce qu'il ſeroit privé du premier principe de toute idée de la béauté ? Et lorſque le Poëte philoſophe ajoute : » Votre préſence calme les vents, appaiſe les orages, » adoucit la férocité, produit les fleurs & fait nos beaux » jours. « Qui peut méconnoître les effets de cet épanouiſſement du cœur de l'homme qui, s'aſſociant avec les ſens & l'eſprit, produit l'idée du *beau*, & ouvre dans l'inſtant même les routes de toutes les extenſions de cette idée ?

Auſſi voyons-nous, en continuant d'obſerver le caractère de chaque âge, que dans celui où l'eſprit s'arroge des droits ſouvent trop excluſifs ſur le cœur, la phyſionomie de l'homme, devenu plus ſévère & plus réſervé dans les dénominations du mot *beau*, eſt à cet égard moins ſignificative, quelquefois même douteuſe, qu'elle n'offre ſouvent qu'une expreſſion de complaiſance, juſqu'à ce que l'homme parvienne à cette triſte époque de la vie, où les

facultés, prêtes à diſſoudre leur ſociété, n'inſpirent plus le mot *beau*, que comme un reſſouvenir, une habitude, une convention, & c'eſt alors que Vénus ne répandant plus pour lui le mouvement & la vie, le relegue enfin & l'abandonne dans cette iſle déſerte, où les vents & les orages ne s'appaiſent plus par les charmes d'une Déeſſe; où les jours & les fleurs n'étant plus *beaux* de ſa beauté, ne produiſent que quelques ſatisfactions partielles, & le ſouvenir preſqu'effacé de ce qu'ils étoient au printems de la vie.

C'eſt ainſi que les ſaiſons de l'homme, & ſi nous obſervons plus finement encore, celles même de chacune de ſes années, modifient en lui les impreſſions du *beau*, comme preſque toutes ſes autres idées; mais ce n'eſt pas ſeulement la jeuneſſe & le printems qui influent ſur les modifications dont le *beau* eſt ſuſceptible; la ſanté, la maladie, le bonheur, le malheur, les loiſirs, les travaux partagent cette influence. Le *beau*, direz-vous, n'eſt donc qu'une idée abſolument relative, que chaque individu a droit de regarder comme perſonnelle & arbitraire. Cette induction eſt naturelle, & cette opinion du *beau* exiſte dans la plûpart des hommes en particulier; mais le droit que chacun croit avoir de décider ainſi, eſt cependant ſi mal aſſuré, que les hommes le déſavouent auſſi-tôt qu'on les interroge enſemble, ou qu'ils parlent & écrivent publiquement ſur cette matière. C'eſt qu'il s'établit parmi les hommes raſſemblés, ſur-tout à l'époque où les ſociétés s'inſtruiſent & s'éclairent, un tribunal auquel ſe ſoumet en dernier reſſort le droit d'opinions, que chaque homme s'attribue en particulier; & comme chacun des membres d'une ſociété ſacrifie des portions de ſes volontés naturellement abſolues, au main-

rien de celles qui ſont plus importantes à conſerver, de même il ſe ſoumet à regarder publiquement comme mal fondées les opinions qu'il n'oſe défendre au tribunal de l'opinion publique. C'eſt à ce tribunal que le *beau* retrouve une exiſtence univerſelle, & qui devient la baſe de tous les Arts libéraux.

L'eſprit des ſociétés, ou plus généralement encore l'eſprit humain cultivé, eſt le réſultat des ſenſations, des ſentimens & des conceptions d'un grand nombre d'hommes; & cette eſpèce d'être ſingulier, puiſqu'on peut dire qu'il eſt collectivement abſtrait, ſe montrant, par une conformité des loix de la nature, ſujet à des progreſſions ſemblables à celles des âges & des ſaiſons, nous fait penſer qu'il a ſon enfance, ſa jeuneſſe, ſon âge mûr & ſa décrépitude. C'eſt dans l'époque où il paſſe, de la jeuneſſe à la virilité, qu'il établit ſur une infinité d'objets & ſur le *beau* entr'autres, des loix auxquelles ſont forcés de ſe ſoumettre, & l'ignorance, & le deſpotiſme de la perſonnalité, & les égaremens du caprice, & les variations phyſiques & morales qui gouvernent les hommes; parce que l'obſervation, l'expérience, les connoiſſances approfondies & les ſciences exactes enfin, ſoutiennent & appuient inébranlablement ces loix. Les rédacteurs de ces loix ſont les hommes de génie qui, en petit nombre, les conſacrent dans des écrits immortels; & c'eſt lorſqu'elles ont été ainſi promulguées, qu'elles paſſent de générations en générations, de ſociétés en ſociétés.

Jettons un dernier coup-d'œil ſur ces développemens, en les appuyant par l'obſervation.

Ces peuplades que nous nommons *Sauvages*, premiers germes des ſociétés les plus civiliſées, ſont collectivement à l'égard du *beau*, ce qu'eſt l'enfant dans ſon premier âge.

Les facultés de ceux qui les compoſent étant peu exercées ſur les comparaiſons des objets, ſur les rapports de formes, des mouvemens, des proportions de chaque objet avec ſa deſtination, n'ont encore formé, pour ainſi dire, que quelques aſſociations de rencontre. Auſſi quelques ſatisfactions iſolées & partielles leur ſuffiſent. Les organes attachés au plus néceſſaire, l'eſprit reſtreint au plus indiſpenſable, le ſentiment endormi qui n'a que quelques inſtans paſſagers de reveil, ſont alors auſſi loin qu'ils peuvent l'être de cette autre extrémité, où, trop actifs, ils s'égarent dans les abſtractions. Il exiſte bien quelques préférences, mais elles ſont décidées par une ſorte d'inſtinct; les ſatisfactions paroiſſent également inſtinctuelles. Elles ne ſont point encore ſuſceptibles d'être aſſez liées, aſſez fondues enſemble, pour donner lieu à l'amour développé du *beau*, pour exciter vivement & avec ſuite à ſa recherche; & non-ſeulement ſon idée peut être regardée comme n'exiſtant pas réellement encore, mais le mot même qui l'exprime doit naturellement manquer dans la plus grande partie des idiômes de ces ſociétés naiſſantes.

Mais ſans m'attacher à ſuivre les progreſſions qui s'operent tôt ou tard, il vient un temps où ſe développent & l'amour & l'idée du *beau*. Le mot qui doit l'exprimer ſe place enfin dans la collection des mots qui, dans chaque langage & pour chaque nation, eſt le dépôt authentique des progrès de ſon eſprit; &, comme je l'ai dit, c'eſt à l'époque des plus parfaits développemens, que le *beau* proclamé, non par l'individu, mais par la voix des nations & des peuples, fonde ſes titres ſur les lumières, c'eſt-à-dire, ſur les obſervations comparatives, ſur le rapport de la plus parfaite convenance entre les

objets, quels qu'ils ſoient, & leurs deſtinations, ſur ce complément enfin de ſatisfactions, dont l'exiſtence & l'expanſion de nos facultés établiſſent en nous le deſir ou l'amour.

Il s'établit donc, ſur-tout relativement à nos Arts, un *beau* que combattroit vainement l'opinion particulière, parce que ſi elle uſoit de toutes ſes reſſources pour l'attaquer, l'Art lui oppoſeroit des démonſtrations empruntées des ſciences les plus poſitives, ou des connoiſſances les plus évidentes, telles que les proportions anatomiques, la relation obligée de ces proportions aux uſages, les loix invariables du mouvement & de la pondération qui autoriſent & juſtifient les idées du *beau* relatif aux ſens, comme les convenances inaltérables, fondées ſur la nature de l'homme & des choſes, établiſſent le *beau* ſentimental & moral, & comme les raiſonnemens portent juſqu'à la conviction le *beau* ſpirituel.

Pour réſumer, le *beau* en général eſt donc relatif à chaque individu, quoique toujours fondé ſur des mélanges de ſatisfactions des ſens, du cœur & de l'eſprit. Le *beau* regardé abſtractivement, mais cependant plus poſitif & moins arbitraire, eſt relatif aux développemens * des facultés & des lumières des hommes réunis. Il devient objet d'un ſentiment qui domine toutes les opinions particulières; il flatte alors les ſens, il touche le cœur, il charme l'eſprit des hommes qui participent aux progrès des ſiècles éclairés. Ce *beau*, qui parvient à être non-ſeulement

* M. Panckouke, l'éditeur de ce nouveau Dictionnaire de Peinture, a fait paroître une petite Diſſertation ſur le *beau relatif* aux lumières qui s'établiſſent parmi les hommes civiliſés; & ce principe eſt auſſi vrai qu'il eſt philoſophique.

vu, ſenti, mais démontré, eſt le but où tend, lorſqu'il n'a plus de bandeau, cet amour dont parle Platon, cet amour, conſolation des hommes, ſource de leurs plus véritables jouiſſances, enfin but & ſoutien de nos Arts libéraux.

Je dois m'arrêter à ces notions élémentaires. Les détails demanderoient un ouvrage, dont au moins cet article peut indiquer le plan & la marche.

Je me rapprocherai à l'article du mot BEAUTÉ, plus que je n'ai fait dans celui-ci, des Arts que ce Dictionnaire a principalement pour objet; mais continuant d'élever les idées du *beau* & de la beauté artielle, je vais premièrement parler aux Élèves du *beau*, nommé *idéal*, qui, dans la Peinture & la Sculpture, eſt non idéalement, mais ſenſiblement la perfection de la beauté.

BEAU IDÉAL, (ſubſt. maſc.) Le mot *idéal* préſente pluſieurs ſens dans la langue générale. On entend par projet *idéal*, un projet à-peu-près chimérique. Cet homme, dit-on quelquefois, eſt bien *idéal*, pour ſignifier qu'il forme un nombre de projets extraordinaires, & le ſens du terme dont il s'agit n'eſt pas alors une louange.

Un obſtacle *idéal* eſt un obſtacle qui n'a pas de réalité, ou qui préſente peu de vraiſemblance; enfin, des vertus & des perfections *idéales* ſont, dans un autre ſens, des attributs, des qualités portés à des degrés ſi éminens, qu'on eſt tenté de croire qu'il n'en exiſte pas de modèles.

C'eſt ce dernier ſens qui s'approche le plus de ce qu'on a eu deſſein de faire ſignifier au mot *beau idéal* & *beauté idéale* dans le langage de la Peinture.

C'eſt enfin cette ſignification que quelques Artiſtes célè-

bres, ainſi que quelques Auteurs, ont cherché à développer, en écrivant ſur les Arts.

Ils ont conçu plus ou moins clairement une *perfection idéale*. Remplis de leurs idées, ils ont cherché à les tranſmettre même à ceux qui ne ſont point initiés dans les myſtères des Arts; mais la plupart des explications, manquant d'une clarté difficile à obtenir en effet, lorſqu'il s'agit de perfections abſtraites, ſont à la portée de très-peu d'Artiſtes, & ne ſont point compriſes par ceux qui n'exercent point les Arts.

Il eſt arrivé cependant que les charmes d'une élocution animée ou ſéduiſante, & la chaleur communicative de l'enthouſiaſme, ont fait imaginer quelquefois qu'on voyoit aſſez clairement ce qu'on entrevoyoit à peine, & que l'on concevoit ce dont on ne pouvoit cependant pas bien tranſmettre l'idée à d'autres; il reſte donc encore des obſcurités ſur ce que l'on doit entendre généralement par le *beau idéal*, & je vais eſſayer de m'exprimer, ſur cet objet, de manière à être compris par ceux qui pratiquent & par ceux qui ne pratiquent pas les Arts.

Le *beau idéal* eſt aujourd'hui, à notre égard, la réunion des plus grandes perfections que puiſſent offrir partiellement certains individus choiſis.

Si l'on veut concevoir le *beau idéal* d'une manière plus relative aux idées qu'avoient les Artiſtes Grecs vers le ſiècle de Périclès, il faut imaginer le beau tel qu'il exiſteroit, ſi la Nature formoit ſes productions & l'homme ſurtout, avec le choix le plus exquis, avec toutes les perfections générales & particulières dont ſe trouvent ſuſceptibles les formes & les mouvemens qui lui ſont preſcrits, en y joignant les relations viſibles que ces formes & ces mouvemens peuvent avoir avec les affections ſen-

timentales les plus simples, les plus naïves & les plus parfaites.

Je vais rendre cette explication plus intelligible en la développant.

On distingue trois sortes d'imitations dans les Arts du dessin ; l'imitation servile des objets qui s'offrent à l'imitateur ; l'imitation des objets que l'imitateur choisit & préfere ; enfin l'imitation qui réunit les parties les plus parfaites d'un grand nombre d'objets choisis.

La premiere de ces imitations, qui certainement est la moins *idéale* de toutes, est celle par laquelle l'Art commence toujours à s'exercer.

La seconde appartient aux progrès de l'Art.

La troisieme est un degré supérieur auquel l'Art ne peut être élevé & dans lequel il ne peut être soutenu que par le concours d'un nombre de causes actives & puissantes dont j'ai déjà parlé dans le Discours préliminaire & à l'article ART, mais qu'il est indispensable que je rappelle ici en peu de mots.

Ces causes sont une température favorable aux développemens physiques & moraux ; l'art de transmettre, à l'aide de l'écriture, des idées & des lumieres, & l'affendant des grandes institutions ; affendant prodigieux, puisqu'il éleve l'homme audessus de lui-même, c'est-à-dire, de la personnalité, & qu'il porte, à l'aide de l'enthousiasme & de l'amour de la gloire, les vertus, ainsi que les Arts, à des perfections sublimes & en quelque façon surnaturelles.

Ces sentimens se sont démontrés, parmi les Grecs, à l'occasion du patriotisme & de l'héroïsme. Une Mythologie favorable aux Arts & propre à se lier intimément avec les institutions que je viens de nommer, rappro-

choit les Héros des Dieux, &, par une deſtinée imaginaire, faiſoit paſſer des mortels à cette nature qui eſt ſi élevée au-deſſus d'eux.

Les Arts nourris de ces idées, les Artiſtes occupés ſans ceſſe à repréſenter des Dieux & des Héros, ſe trouvoient entraînés à exprimer, ſous les apparences les plus parfaites que peuvent avoir les formes humaines, pour ainſi dire diviniſées, la perfection ſublime que nous nommons *beau idéal.*

Ce genre de beauté n'ayant plus les mêmes baſes parmi nous, ne peut, comme on le voit, nous inſpirer généralement les mêmes idées, & c'eſt de-là que naît la difficulté d'atteindre à la même perfection que les Anciens, & de s'exprimer ſur cet objet de manière à être entendu de tout le monde.

Je dois, relativement à la forme de cet ouvrage, me borner à ces explications ſommaires ſur le *beau idéal.* Décrire éloquemment les impreſſions qu'il produit, eſt inutile pour les ames éclairées. Qu'elles éprouvent une ſeule de ces impreſſions, bientôt elles les connoîtront toutes. Car un ſentiment inſtruit plus que toutes les exclamations, les deſcriptions & les éloges ; & ceux qui n'auroient pas dans leur ame le germe des idées que je viens d'expoſer, ne ſeroient entraînés par l'éloquence du diſcours que comme des aveugles qu'on fait courir, & qui s'arrêtent auſſi-tôt qu'on ne les contraint plus de marcher. Je finirai par adreſſer, ſuivant ma coutume, aux Artiſtes & ſur-tout à la jeuneſſe des Arts, quelques obſervations raiſonnées qui peuvent leur être utiles.

Ne vous livrez pas, dans vos premières études, à des idées trop abſtraites ſur la perfection; elles nuiroient à de véritables & ſolides progrès, parce que, dans la jeuneſſe,

l'imagination n'eſt pas encore en état de produire des fruits parfaitement organiſés. Une ſurabondance précoce peut épuiſer le génie naiſſant, comme des abus prématurés de nos forces altèrent notre conſtitution.

Vous perdrez, en pourſuivant des beautés trop difficiles à ſaiſir, un temps précieux pour les études méthodiques qui vous ſont indiſpenſables. Elles doivent marcher les premieres; enfin, vous riſquez de prendre, en cherchant l'*idéal* avant le *poſitif*, des routes où vous reſteriez égarés pour toujours.

Si vous obſervez donc, dans vos premiers deſirs de ſuccès, les chefs-d'œuvre antiques, & ſi vous y entrevoyez la beauté *ideale*, ſuſpendez votre crayon, & admirez avec le reſpect religieux qu'impoſe le ſublime des textes ſacrés. Craignez ſur-tout, craignez ceux qui commentent ou paraphraſent.

Si vous êtes ravis d'admiration en regardant & en deſſinant l'Apollon antique, ſi votre ame eſt ſaiſie de l'expreſſion céleſte qui s'y joint à toutes les beautés des formes; que vous ſerviroit qu'un des plus célèbres enthouſiaſtes du *beau idéal* & de l'antiquité vous dit: » L'idée » de la beauté eſt comme une ſubſtance abſtraite de la » matière par l'action du feu, comme un eſprit qui » cherche à ſe créer un être à l'image de la première » créature raiſonnable, formée par l'intelligence de la » divinité. «

Entendrez-vous ce langage d'un homme * digne d'ailleurs de la plus grande eſtime par ſes connoiſſances, ſon érudition & ſon deſir d'inſpirer ce qu'il reſſentoit à la vue des chefs-d'œuvre antiques? non, ſans doute. Craignez

* Winkelmann.

donc

donc de perdre, à le comprendre, le temps que vous devez employer à ſentir & à pratiquer ; mais gardez-vous également de vous jetter dans une extrémité trop oppoſée ; gardez-vous de tourner en dériſion ce qui a rapport à la beauté *idéale* ; vous vous verriez entraîné ſi rapidement à l'imitation de la nature vulgaire, plus facile à ſaiſir, que vous croiriez peut-être enfin le choix même peu néceſſaire ; vous deſcendriez d'une perfection trop élevée pour vous, à un mérite trop inférieur à vos forces, & ce ſeroit un égarement plus blâmable que celui que vous vouliez éviter.

C'eſt en comparant & en choiſiſſant qu'on peut atteindre la perfection moyenne, qui malheureuſement ſuffit à nos idées *artielles* modernes ; mais par le choix délicat, par le choix le plus parfait, vous vous approcherez au moins du ſublime. N'éteignez donc pas un deſir d'élévation qui ſoutiendra votre talent à la hauteur de votre ame, & que par l'émulation des ſuccès, par l'étude des beautés qu'ont atteint les plus célèbres Artiſtes, par une ſecrette inſpiration enfin, vous ſentiez que le ſublime, bien qu'on le nomme *idéal*, n'eſt pas chimérique.

Après vous être exercés de bonne heure & long-temps à l'imitation des modèles qui vous ſont offerts par vos maîtres, premièrement ſans autre but que d'imiter exactement, exercez-vous par des comparaiſons fréquentes & méditées, à apprécier & à choiſir. Haſardez d'après l'appercevance de ce qui eſt plus ou moins beau dans vos modèles, de ſubſtituer aux parties dont vous n'êtes pas ſatisfait par l'idée plus élevée que vous prenez de la Nature, d'autres parties que votre ſentiment appuyé de principes inaltérables, vous fera concevoir comme plus parfaites.

Donnez enfin, ſi vous avez reçu quelque étincelle du flambeau qui anima Homère où Phidias, un eſſor libre à votre imagination, & élancez vous vers le ſublime.

Le génie peut ſeul diriger ce vol, & les avis qu'on tenteroit de vous donner en ce moment reſſembleroient à ceux qu'Apollon donnoit à ſon fils: » Dirigez, lui » diſoit-il, votre char de manière à éviter les périls qui » s'offriront à vous; moderez quelquefois vos courſiers, » pouſſez-les à propos; craignez de vous égarer dans les » vaſtes eſpaces que vous voulez parcourir «.

C'étoit un Dieu qui inſtruiſoit un jeune héros, & cependant le héros ſe perdit.

Pour offrir encore quelques notions & même quelques conſeils à ceux qui ſe croient en droit de guider à leur gré, le crayon & le ciſeau des Artiſtes, parce qu'ayant l'avantage de les employer, ils preſcrivent des évaluations pécuniaires au talent & même au génie, je haſarderai de leur dire:

Vous eſt-il donc poſſible, d'après vos occupations, vos diſſipations, vos deſœuvremens, d'acquérir aſſez d'idées libérales pour atteindre dans les Arts, & je pourrois dire dans les ſentimens même, à la beauté & aux perfections que nous nommons *idéales* ou ſublimes? Ce que vous pourriez & qu'on doit vous demander, c'eſt de laiſſer au moins un libre & juſte eſſor aux Artiſtes, & de ne pas les aſſervir à des choix dont la préférence n'eſt fondée que ſur vos affections perſonnelles. La vérité qu'il ſeroit avantageux de vous faire reconnoître encore & qu'on ne peut trop vous répéter, c'eſt que les ſatisfactions que vous cherchez dans les Arts ſeroient beaucoup plus grandes & plus durables, ſi elles dépendoient moins de vos déciſions & de vos caprices.

Écoutez donc les Artiſtes; mais vous leur ôtez ſouvent la faculté ou le courage de vous éclairer, parce qu'ils ont malheureuſement un plus indiſpenſable beſoin de ceux qui les emploient & les protègent, que ceux-ci n'ont beſoin réellement d'Artiſtes habiles & éclairés.

BEAUTÉ. L'article BEAU a précédé celui-ci, parce qu'il en a le droit dans l'ordre alphabétique. Je penſe même, & je l'ai fait obſerver, que, relativement aux Arts dont il eſt queſtion dans ce Dictionnaire particulier, le beau préſente un ſens plus général, & le mot *beauté* une idée plus poſitive. Cependant il eſt néceſſaire de diſtinguer encore, dans la manière dont on peut employer ce dernier, deux acceptions principalement différentes.

Quelquefois le ſens du mot *beauté*, employé dans le langage de l'Art, eſt à peu de choſe près celui du mot *perfection*. On veut dire alors que le Peintre a atteint ou a approché beaucoup de l'idée qu'on a de la perfection de l'Art, & l'on a pour baſe, ou des connoiſſances acquiſes, ou des ſenſations perſonnelles. Mais, lorſqu'on prononce le mot *beauté*, en admirant une figure peinte dans un tableau, l'on entend le plus ordinairement la repréſentation la plus parfaite ou la plus convenable, ou la plus agréable d'un homme ou d'une femme, & ces diſtinctions dans l'idée qu'on ſe forme alors, déſignent que cette idée eſt quelquefois plus particulièrement relative aux ſens, quelquefois à l'eſprit, quelquefois au ſentiment; ce qui s'accorde avec les notions que j'ai données dans l'article BEAU.

Lors donc qu'on ſe récrie ſur la *beauté* d'une femme peinte par un excellent Artiſte, cette exclamation ſe

rapporte le plus généralement, pour parler un langage poétique, ou bien à Vénus céleſte, emblême du ſentiment & de l'eſprit, ou à Vénus terreſtre, emblême des différentes ſatisfactions des ſens.

Si l'exclamation ſur la *beauté* ſe rapporte à une figure d'homme, elle a pour objet la perfection dont eſt ſuſceptible l'homme, relativement à ſa nature, à l'âge, à la circonſtance, ou, pour parler plus généralement, aux convenances, aux conventions établies & aux bienſéances.

Mais le mot *beauté* n'exprime le complément d'idée dont il eſt ſuſceptible, qu'autant qu'il s'agit principalement dans un ouvrage artiel d'une figure entière, & que cette figure, ou nue, ou artiſtement couverte, peut laiſſer juger de ſon enſemble, ainſi que des détails des parties qui la conſtituent: car, ſans cela, le mot *beauté*, appliqué comme il l'eſt le plus ſouvent, parmi nous, au viſage & au buſte ſeulement, ſe trouve reſtraint, & l'idée qui en réſulte eſt très-loin d'être complette.

Il eſt encore néceſſaire que la figure à laquelle on adapte le mot *beauté*, exprime, indépendamment de ce qui vient d'être dit, une action ou un ſentiment, ou bien une idée ſpirituelle qui anime la perfection phyſique; & puiſque la *beauté* naît, comme je l'ai dit figurément, des idées appartenantes à Vénus, c'eſt l'amour qui naturellement a le droit le plus général d'animer la figure, & de donner plus d'intérêt à ſes formes & aux parties qui la compoſent; mais cet amour peut être, ainſi que ſa mère, ou ſpirituel & ſentimental, ou ſenſuel. Auſſi dans les ouvrages que produit la Peinture, ce ſont les ſujets & les figures de ce genre qui inſpirent le plus généralement la dénomination dont il s'agit dans cet article.

Ces ſujets & les figures dont je parle, ſont en grand nombre, & elles ſont ſuſceptibles d'être infiniment variées & nuancées, d'après les actions, les faits, les hiſtoires conſacrées, & ſur-tout d'après celles qu'on tire de la Mythologie, parce que les Fables Grecques offrent dans les faits qui la conſtituent, dans les allégories qui lui ſont propres, & dans celles qu'on en a tirées, les relations les plus heureuſes des ſenſations, des ſentimens & des idées ſpirituelles avec la Nature & avec les Arts.

Il faut obſerver encore que comme les objets peints paſſent par les organes d'un ſens très-fin & très-actif, qui eſt la vue; les premières qualités qui concourent à faire employer le mot *beauté*, doivent être des qualités propres à flatter le ſens; car le regard veut être ſatisfait, & la vue commence toujours par porter une ſorte de jugement ſur ce qui eſt ſpécialement de ſon reſſort.

A la vérité, les hommes doués d'un eſprit, ou d'un ſentiment très-prompt & très-exercé, croyent que ces facultés intellectuelles décident ſupérieurement à toute autre leurs jugemens. En effet, la promptitude de l'eſprit & du cœur, font compter ſouvent pour rien la première impreſſion du ſens phyſique; mais les hommes qui réfléchiſſent accordent à chacune de leurs facultés ce qui lui appartient; & ſe ſervant du mot *beauté*, ils ne ſe diſſimulent pas que c'eſt premièrement en conſéquence du plaiſir que le ſens de la vue communique au cœur ou à l'eſprit, qui, à la vérité, y ajoutent des ſentimens & des idées dont on ne peut leur diſputer la propriété.

Après avoir regardé la *beauté* comme objet d'une impreſſion ſouvent peu approfondie, ſoumettons-la à quelques réflexions élémentaires.

Ce qui ſatisfait le plus généralement le ſens de la vue, ſont les proportions.

Les proportions dans le ſens le plus ordinaire à l'égard de la Peinture, ſont les relations que les parties de chaque objet ont entre elles.

La ſatisfaction que nous donne la juſteſſe des proportions, eſt attachée à notre nature, à notre inſtinct & à nos réflexions. Nous ſommes ſoumis à des proportions néceſſaires, qui ſont à la vérité plus ou moins exactes dans chaque individu, mais qui ne different pas aſſez pour nuire à la conſcience habituelle que nous avons de ces proportions, d'autant qu'elles ſont une des baſes de notre exiſtence. Elles contribuent encore à nos ſatisfactions & à l'eſpèce d'égalité qui peut exiſter entre nous.

Les parties de notre corps ſont proportionnées à leur tout; elles le ſont aux uſages qui nous ſont propres. Nous en éprouvons même, ſans nous en rendre compte, à chaque inſtant, les avantages, & ce n'eſt guère que lorſque notre imagination s'exalte, que nous deſirerions qu'elles fuſſent différentes, pour ſeconder des deſirs ſouvent déraiſonnables, & dont l'accompliſſement ſeroit nuiſible à la ſorte de bonheur qui nous eſt accordé.

Les objets qui nous ſont étrangers ont leurs proportions; ces proportions, comparées aux nôtres, s'oppoſent quelquefois à nos deſirs, ou nous expoſent à des dangers; mais les proportions des objets dont nous faiſons le plus d'uſage, nous ſont généralement favorables, & établiſſent de plus en plus la ſatisfaction que les proportions nous cauſent.

Des beſoins, ſi l'on paſſe aux Arts qui en ſont la ſuite néceſſaire, on voit les proportions ſe multiplier de toutes

parts pour notre utilité & pour nos plaiſirs : car, dans les Arts méchaniques, les proportions ſont les fondemens de toute invention. Elles enfantent les calculs, établiſſent des principes, & plus on les rend parfaites, plus cette perfection nous ſatisfait dans les uſages qu'on en tire, plus elle excite notre admiration dans le ſpectacle qu'elles nous donnent, & plus elles nous contentent dans les méditations auxquelles elles nous invitent.

Si nous paſſons aux Arts agréables, comme ils appartiennent tous plus ou moins à l'imitation, les proportions ſe reproduiſent dans leurs ouvrages, & comme le choix & la perfection ſemblent plus néceſſaires dans l'imitation, pour nous attacher & nous plaire, que dans la réalité même, les Arts ont été conduits naturellement à rechercher, à étudier les proportions & à en établir des calculs, des règles & des méthodes.

Les détails de tout ce que je viens d'offrir rapidement ſeroient faciles à déduire, mais tenant ici trop de place, ils interromproient le tiſſu des idées élémentaires, que j'ai deſſein de préſenter. Je m'arrêterai déſormais à ce qui regarde, à cet égard, l'Art de la Peinture.

La Peinture, dans l'état le plus imparfait, eſt obligée de ſe ſoumettre aux proportions : il eſt vrai qu'elle ſe contente alors de les indiquer, parce qu'elle ne ſuit qu'une ſorte d'inſtinct, une ſenſation vague des dimenſions les plus apparentes ; cependant, l'imitation la plus groſſière pour parvenir à faire reconnoître l'objet imité, ne peut ſe diſpenſer de faire plus grand, plus long, ou plus gros, les parties d'un tout qui ont cette proportion relativement aux autres dans la nature : peu-à-peu, l'on imite ces proportions plus exactement.

Enfin, la méditation inſpire de fixer quelques points fondamentaux, dans les rapports & les proportions : lorſque l'Art eſt plus médité, plus approfondi, l'on ſent la néceſſité de fixer exactement ces points par des obſervations comparées, & l'on y parvient par le ſecours sûr de quelques ſciences exactes.

C'eſt ainſi que les idées des proportions ſe préſentent à l'homme, qui lui-même eſt un compoſé de parties indiſpenſablement proportionnées. C'eſt par ces raiſons que les proportions lui plaiſent, & c'eſt ainſi que peu-à-peu il les obſerve, les imite & découvre les régles auxquelles la Nature les a ſoumiſes.

Mais ces proportions ſont ſuſceptibles de certaines préciſions, de certaines fineſſes, qui, lorſque la vue, le ſentiment & l'eſprit ſe perfectionnent, doivent ſe perfectionner auſſi & devenir plus ſenſibles.

Certaines circonſtances concourent à ces perfectionnemens, & c'eſt par leur effet, joint à tout ce que j'ai fait appercevoir rapidement, que les Grecs, dans l'époque la plus brillante de leur exiſtence par rapport aux Arts, ont porté au dernier degré & même en quelque façon au-delà de ce degré la fineſſe des proportions méditées dans les ouvrages de Peinture dans ceux de Sculpture, & ſur-tout dans l'imitation de la *beauté* ſublime de la figure humaine.

Je ne répéterai pas ce qui dans le Diſcours préliminaire & dans pluſieurs de mes articles, a rapport à cet objet ; mais je dois deſirer que les Lecteurs ſe le rappellent. Je continuerai ces apperçus, en diſant que les proportions du corps humain ſont devenues chez les Grecs une baſe ſavante & profonde de la *beauté*. Mais comme leurs facultés exercées & portées à s'étendre &

à s'élever par de grands & puiſſans motifs, étoient parvenues à une perfection extraordinaire. Il en eſt réſulté que la *beauté* plus ſenſiolement diviſée en *beauté* ſenſuelle, *beauté* ſentimentale & *beauté* ſpirituelle, a exigé dans les imitations des Arts, les proportions les plus finement relatives aux ſens, au ſentiment & à l'eſprit. Dans les diſtinctions que je vais faire à cet égard, je ne donne cependant mon opinion que comme une conjecture que je crois vraiſemblable.

Il me ſemble que les Grecs pour parvenir aux degrés de perfection qu'ils ont atteints, ont dû faire une diſtinction entre les dimenſions des parties ſolides intérieures de la charpente, & les dimenſions des parties molles & apparentes.

Les dimenſions des parties les plus ſolides, qui ſont les os & quelques cartilages, établiſſent principalement des longueurs relatives, proportionnelles & déterminées. Ces dimenſions, par le ſecours de l'Anatomie, préſentent des réſultats à-peu-près fixes, ſur leſquels on peut s'appuyer.

Les dimenſions des ſubſtances moins ſolides conſiſtent en différentes groſſeurs des parties viſibles du corps, en diminutions inſenſibles, en renflemens gradués de ces parties; modifications dont ſe trouvent ſuſceptibles les muſcles, la graiſſe & la peau, qui variables de leur nature reçoivent des dimenſions dépendantes du tempérament, de l'âge & des circonſtances: ces dimenſions & les formes qui en réſultent ſont apparentes; elles ſont mobiles, & elles contribuent avec les proportions des parties intérieures & ſolides de la charpente aux impreſſions que font les corps ſur nos facultés.

Parmi ces impreſſions, celles qui ſont plus particu-

lierement ſenſuelles, peuvent être ſatisfaiſantes par des combinaiſons de dimenſions & de formes, qui ſeroient moins favorables aux expreſſions ſpirituelles & ſentimentales.

Une femme douée d'un embonpoint qui n'altéreroit point les proportions, offrira au ſens de la vue & aux impreſſions ſenſuelles qui peuvent en réſulter, des attraits qui ſeront honorés du nom de *beauté*. La fermeté, la rondeur, l'éclat de la peau, ſes nuances légérement colorées, la douceur du tiſſu de l'épiderme, appartiennent aux dimenſions & aux formes dont je viens de parler, & ces modifications ajoutées à l'exactitude des proportions, doivent lui faire donner à très-juſte titre par les ſens, le nom de *beauté*.

Mais le ſentiment dont les ſatisfactions conſiſtent plus eſſentiellement dans certaines expreſſions fines, des traits, des geſtes, du maintien, du regard, peut trouver que les attraits dont je viens de parler, manquent de quelque choſe de favorable aux impreſſions qu'il deſire. Ces attraits peuvent nuire à la flexibilité des traits, ainſi qu'à des impreſſions nuancées, ſatisfaiſantes pour les ſentimens du cœur & qui indiquent les opérations de l'eſprit.

Il exiſtera donc des dimenſions dans les formes apparentes & dans les parties flexibles, qui ſeront plus ou moins favorables aux différens genres de *beauté*, & ces dimenſions ſeront bien plus difficiles à fixer que les proportions des parties ſolides de la charpente & du corps humain.

Les Grecs ont dû être conduits à ces obſervations, comme je l'ai dit, par l'union qu'ils admettoient des perfections humaines, héroïques, & des perfections divi-

nes ; auſſi ont-ils atteint aux degrés éminens de la *beauté*, ſoit qu'on la conſidère relativement aux ſens, ſoit qu'on la conſidère relativement aux ſentimens les plus nobles, les plus élevés, & enfin au mélange de ce que les différentes facultés peuvent deſirer de plus parfait. De-là, cette *beauté* idéale qui diſtingue leurs chefs-d'œuvre, & que nous admirons encore dans ceux qui nous reſtent.

On inférera de toutes ces notions, que la *beauté*, ainſi que le beau, les plus complets, relativement à l'Art, conſiſtent dans les proportions & les dimenſions les plus ſuſceptibles de ſatisfaire les deſirs du ſens viſuel, du cœur & de l'eſprit.

On ſent que les nuances de ces différentes perfections combinées, d'après les élémens que je viens de donner, ſont auſſi innombrables que les circonſtances dans leſquelles on peut employer le nom de *beauté* pour des figures humaines ; ce terme, comme celui de *beau*, ſe prête donc à une infinité de modifications, d'applications générales, nationales, circonſtancielles ou perſonnelles.

Par cette raiſon, il eſt rare qu'un grand nombre d'appréciateurs de la *beauté* ſoit d'accord, parce qu'il eſt impoſſible que tous enviſagent les objets avec les mêmes diſpoſitions, les mêmes intentions, ou ſous les mêmes points de vue. On voit que la *beauté* généralement proclamée telle dans un pays, n'eſt pas celle qu'on préfere dans un autre ; que la *beauté* caractériſée telle par un individu, n'eſt pas qualifiée de même par un autre ; mais deux circonſtances ont cependant le droit de rapprocher les hommes en leur inſpirant des opinions qui ne ſe contrarient pas formellement & qui tendent même à devenir unanimes à quelques égards.

C'eſt premièrement le jugement de la vue, qui conſidérée comme organe ſenſuel, demande dans tous les hommes à être flattée & ne peut l'être ſans l'exactitude des proportions ; ſecondement, les connoiſſances humaines qui, lorſqu'elles ſont répandues, établiſſent ou des principes ou des opinions convenues aſſez généralement.

Le développement & la communication des connoiſſances qui font donner le nom d'éclairées aux nations chez leſquelles elles s'opèrent, eſt un objet que j'ai déjà préſenté dans l'article BEAU. Mais je ne penſe pas être entré dans des détails qui ne peuvent être obſervés que, lorſqu'à l'aide de ces connoiſſances, les ſenſations, les ſentimens & les idées ſe ſont perfectionnées à un certain point.

Non-ſeulement le maintien, la démarche, l'action, la grace acquièrent, dans les ſociétés éclairées, le droit d'avoir part à l'idée de la *beauté*, mais ce qu'on appelle plus particulièrement la phyſionomie, le caractère des traits, les geſtes, les mouvemens, entrent auſſi dans l'idée dont je parle, & l'on y a joint quelquefois un certain charme ſenti, mais ſi difficile à expliquer, qu'on s'eſt permis de le déſigner en le nommant un *je ne ſçai quoi*.

Il exiſte encore dans les ſociétés éclairées une ſorte de *beauté* relative aux circonſtances des faits, aux circonſtances de l'âge, à celles de l'état, du rang. Ce genre de *beauté* peut être nommé *beauté de convenance*.

Enfin, on doit faire mention d'une ſorte de *beauté* relative aux opinions paſſagères, aux préjugés, & à ce qu'on appelle *modes*, qu'on peut appeller *beauté de convention* ; ce qui ne ſuppoſe pas toujours que la convention ſoit générale & unanime.

Diſons à préſent un mot de chacune des diſtinctions que je viens de préſenter, en prévenant toujours que je crois plus avantageux d'offrir, dans cet ouvrage, des apperçus élémentaires rapprochés les uns des autres, que tous les détails qu'ils ſuppoſent, parce que les élémens reſtent plus aiſément dans l'eſprit; que d'ailleurs les Lecteurs, diſpoſés à méditer & à obſerver, peuvent ſuppléer aux détails & aux idées intermédiaires, par-deſſus leſquelles je me ſuis permis de paſſer.

La *beauté* qui nait du maintien, du repos, de l'action, de la démarche, du mouvement, du geſte, a bien pour baſe les proportions exactes des parties ſolides de la charpente intérieure, & même les dimenſions des parties moins ſolides qui recouvrent les premières; mais il faut y ajouter une juſteſſe de pondération & d'équilibre ſymmétrique dans la diſtribution de la peſanteur des parties, une flexibilité prompte, douce & exacte des leviers dans les balancemens ſucceſſifs qu'occaſionne le déplacement des parties dans le mouvement & juſques dans le repos & dans le ſommeil.

C'eſt ici que vient ſe placer naturellement une partie de l'idée de la grace, puiſque, dépendante de l'accord inſtantané des mouvemens du corps & de l'expreſſion des traits avec les ſenſations, les ſentimens & les idées ſpirituelles, il eſt indiſpenſablement néceſſaire que tous les principes que j'ai déſignés concourent à cet accord pour le rendre le plus inſtantané poſſible. On trouvera ces élémens plus détaillés à l'article GRACE.

La *beauté* de convenance eſt relative, comme je l'ai dit, aux faits ou actions, à leurs circonſtances, à celles de l'âge, de l'état, du rang, & la bienſéance, ou plutôt les bienſéances y ont leurs droits.

La *beauté* relative aux faits, aux actions & à leurs circonſtances, conſiſte dans le choix que la nature ſemble faire quelquefois, en aſſortiſſant la *beauté* ſenſuelle, ſentimentale ou ſpirituelle d'une figure à une action, ou bien à une circonſtance.

Pour une ſcène d'amour ſenſuel, par exemple, il ſuffit d'une *beauté* qui, moins diſpoſée aux impreſſions & aux expreſſions les plus fines, les plus délicates du ſentiment ou de l'eſprit, le ſera davantage aux impreſſions des ſens. L'Artiſte aura atteint la *beauté* de convenance, lorſque, d'après cette relation, il aura choiſi les formes qui conviennent davantage.

La *beauté* relative à l'âge, indépendamment de tout ce qui lui eſt commun dans les élémens précédens, en a qui lui ſont particuliers.

La *beauté* de l'enfance a pour baſe des proportions de parties plus ou moins ſolides & des dimenſions de forme; mais les parties deſtinées à devenir ſolides ne le ſont pas encore à cet âge, & ces parties changent preſque de moment en moment, juſqu'à ce qu'elles ſoient parvenues à leur développement complet. Il en eſt même qui reſtent aſſez long-temps cartilagineuſes, & qui tiennent, pour ainſi dire, un milieu entre les parties ſolides & celles qui ne le ſont pas.

Ces dernières, à leur tour, reçoivent dans leur premier accroiſſement des dimenſions apparentes qui paroiſſent infiniment plus conſidérables que les proportions ne ſembleroient le demander, & ces gonflemens ou renflemens des parties molles qui nous plaiſent dans les enfans, changent de dimenſions & même de place, depuis la première enfance juſqu'à l'adoleſcence, ou juſqu'au terme de la virilité. Auſſi la tête, qui, dans l'homme formé, eſt la

ſeptième partie de la longueur totale de la figure, n'eſt que la cinquième dans quelques momens de l'enfance, & ſe trouve même aux premiers termes de cette enfance, dans une proportion encore plus éloignée de celle qu'elle doit recevoir & conſerver.

La *beauté* de l'enfance ne conſiſte donc pas préciſément dans les proportions, puiſqu'elles ne ſont pas fixes, comme elles le deviennent dans l'homme & dans la femme abſolument développés; mais elle conſiſte, en ſuppoſant qu'il n'y ait point de difformités ſenſibles, dans l'apparence de la ſanté & dans l'ingénuité, ſoit qu'on applique ce terme au moral, ſoit que figurément on déſigne par-là un certain abandon ſouple & naïf dans les mouvemens. Enfin, dans la fraîcheur, la blancheur, les nuances colorées de la peau, & dans la grace qui, comme je l'ai dit, conſiſte moins dans des proportions parfaites, que dans l'accord prompt & juſte des affections ſimples & intérieures, avec les expreſſions & mouvemens extérieurs; ce qui a lieu principalement dans l'enfance & dans la première jeuneſſe.

La *beauté* particulière de la jeuneſſe & de l'adoleſcence, a pour baſe la proportion des parties ſolides, qui devient plus fixe : mais elle admet quelques défauts de développemens dans les dimenſions des parties qui ſont moins ſolides, auxquels ſuppléent la ſanté, la vie, une vigueur naiſſante, la promptitude de l'action, celle des mouvemens & des expreſſions, enfin une certaine fleur de jouiſſance, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, des facultés qui plait aux yeux, en réveillant dans l'eſprit ou dans le cœur des impreſſions vives & aimables.

La *beauté* de l'âge viril exige les ſignes de la force

& la perfection de l'accroiſſement. Les ſens, le cœur, l'eſprit, ſont ſatisfaits en voyant une parfaite repréſentation de cet âge, quoiqu'ils n'y retrouvent plus l'activité qui caractériſe l'âge précédent.

La modération du mouvement dans l'âge viril, donne l'idée d'une confiance dans des qualités eſſentielles entièrement acquiſes. Les muſcles plus caractériſés annoncent la force; mais ce qui reſte encore des caractères de la jeuneſſe, adoucit ce que la force pourroit avoir de trop impoſant. La vigueur ajoute à la *beauté*, parce qu'elle eſt un effet naturel du développement accompli, qui remplit le but de la nature.

Si quelques idées de la *beauté* s'étendent juſqu'à la vieilleſſe, elles ne ſont plus fondées ſur les mêmes baſes. Ce qu'on déſigne par ce nom, en parlant d'un vieillard, ſe rapporte à quelques convenances, à quelques bienſéances particulières, ſouvent même aux conventions.

Un vieillard dont le maintien eſt plus ſoutenu que cet âge ne le comporte ordinairement, ſatisfait le regard qui l'apperçoit, le ſentiment qui s'en occupe, l'eſprit qui l'obſerve; mais nous ne courons pas (pour parler ainſi) après cette ſatisfaction; nous nous contentons de la recevoir. Si la tête d'un vieillard conſerve un caractère noble; ſi ſa phyſionomie annonce la bonté, la ſageſſe; ſi ſes rides paroiſſent s'être formées ſans violence & par le ſeul effet phyſique de quelques déperditions indiſpenſables; ſi elles n'offrent point des ſillons formés par l'habitude de paſſions blâmables, ou des traces d'expreſſions violentes & forcées qui appartiennent aux vices & aux déréglemens du corps & de l'eſprit; ſi la tête dégarnie, les cheveux & la barbe blanchis ne font pas naître l'idée d'une dégradation & d'un dépériſſement prématurés; ſi, au contraire, ces

ces ſignes de vieilleſſe réveillent l'idée d'une expérience que l'on n'acquiert que par le cours des ans ; ſi les yeux animés annoncent une vigueur de l'ame, qui réſiſte encore à la loi du temps & qui s'eſt conſervée par la ſageſſe & la modération ; ſi la bouche, les lèvres & le ſourire n'oppoſent aucune expreſſion défavorable à celle du calme parfait d'une ame ſans remords & ſans craintes, la vieilleſſe a droit de prétendre encore au titre de *beauté*. Mais on voit que cette *beauté* ne poſe plus ſur les premières baſes, & qu'elle eſt du nombre de celles que j'ai nommées *beauté* de convenance, de bienſéance & preſque de convention.

Qu'on ne s'attende pas que cette extenſion puiſſe aller juſqu'à la décrépitude. Les derniers momens trop prolongés de l'exiſtence de l'homme, ainſi que les premiers, ne ſont pas même ſuſceptibles de *beauté* de convention. Les idées d'une trop grande foibleſſe ou d'un trop grand dépériſſement, la privation des proportions qui n'exiſtent point encore dans une maſſe informe qui ne fait que de naître, & qui n'exiſtent plus dans une machine preſque détruite, n'inſpire qu'une ſorte de pitié, qu'une triſte commiſération, incompatible avec toute idée de *beauté ;* ce qui n'empêche pas que, par des exceptions particulières, d'une part, cette maſſe à peine animée, & de l'autre, ce corps preſque détruit, n'aient le droit d'exciter, relativement aux êtres à qui le ſentiment doit les rendre chers, des ſenſations ſi ſatisfaiſantes, qu'elles peuvent ſe confondre avec celles qu'occaſionne la *beauté :* par l'effet de cette illuſion reſpectable, la décrépitude d'un père, d'un ami, d'un homme illuſtre & vertueux, a pour un fils, pour un ami, pour un homme qui chérit ſes ſemblables, une *beauté* qui n'eſt étrangère qu'aux

ames froides, inſenſibles & peu faites pour juger la Nature & les Arts.

J'ai mis au nombre des convenances, relativement au mot *beauté*, l'état & le rang.

Il ſeroit aiſé, mais aſſez peu utile de s'étendre ſur cet objet. Je me bornerai à dire que, ſi on attribue à certains états, à certaines dignités, à certains rangs, une ſorte de *beauté*, cette *beauté* n'eſt ſouvent qu'une *beauté* de convention.

L'on dit quelquefois, par exemple, en parlant de certains caractères de têtes & de phyſionomie, que l'homme qui en eſt doué feroit un beau Magiſtrat, un beau Prélat. On dit qu'une femme a une *beauté* de Reine, la *beauté* noble d'une femme de qualité, &c. Toutes ces manières de parler ſont relatives à des conventions, & principalement à celles de la Peinture ; car nous avons impoſé à un Art que nous avons créés des loix que ne reſpecte pas la nature dont nous ſommes l'ouvrage.

Nous exigeons, dans la Peinture & au Théâtre, qu'un Roi, qu'un Héros, qu'un Juge, ayent dans leurs proportions, dans leurs traits, dans leurs mouvemens, dans leur expreſſion, non-ſeulement une *beauté* générale, mais la *beauté* particulière que nous regardons comme convenable au rang & à l'état; & nous voyons, avec quelque regret, que la nature ſe conforme bien rarement ſur cet objet à nos idées. Mais ſi le Prince véritable eſt bon, le Héros bienfaiſant, le Juge intègre, leurs vertus nous feront l'illuſion d'embellir leurs difformités : il n'en eſt pas ainſi dans les ouvrages des Arts, & l'on a de juſtes raiſons pour exiger davantage ; car le tableau étant muet & ſes figures immobiles, il faut que les per-

ſonnages annoncent par des apparences extérieures ce qu'ils ne peuvent démontrer autrement ; d'ailleurs la *beauté*, qui eſt une perfection phyſique, a eu de tout temps dans nos idées une relation naturelle avec la perfection morale, comme la difformité corporelle avec les perverſités de l'ame ; de manière que ſans avoir deſſein de blâmer les motifs de la nature qui nous ſont inconnus, nous ne manquerions pas, ſi nous en étions les maîtres, de douer des perfections extérieures les plus parfaites, les êtres deſtinés à montrer aux hommes avec le plus d'avantage poſſible, les perfections morales en en donnant l'exemple.

Il eſt d'autres *beautés* de convenance qui tiennent encore aux idées de la Pantomime du Théâtre & aux idées de la Peinture. On rencontre ſouvent des hommes & des femmes dont l'enſemble & le caractère de phyſionomie ont quelque choſe de diſtingué qui frappe, & d'après des idées relatives au Théâtre & à la Peinture, dont on conſerve un ſouvenir vague, on regarde les hommes ou les femmes dont je veux parler, comme doués de certaines *beautés* dont la convenance appartient dans les ſcènes de la vie à certaines circonſtances. *Cette femme*, dit-on, *ſeroit une belle Iphigénie, une belle Cléopâtre ; elle a la* beauté *d'une Madelaine, d'une Bacchante, celle qui conviendroit au plaiſir, à la langueur, au délire des paſſions.* Ceux à qui s'offrent ces idées nuancées de *beauté*, ſuppoſent les hommes ou les femmes qui les occaſionnent, dans des ſituations relatives au caractère particulier qui les frappe, ils les ſuppoſent jouant les rôles des perſonnages que je viens d'énoncer, qu'on traite ſouvent au Théâtre ou dans les atteliers, & ce ſont principalement les ouvrages des Poëtes & des

Artiſtes qui donnent & entretiennent ces idées acceſſoires.

Cependant elles peuvent appartenir auſſi plus immédiatement au ſentiment, & les impreſſions du cœur produiſent ou font remarquer des *beautés*, qui, bien que momentanées, méritent, à trop juſte titre, ce nom, pour que nous les paſſions ſous ſilence. Une affection ſubite de ſenſibilité, ainſi que la plûpart des affections d'humanité portées à une grande élévation, preſque toutes les affections nobles & eſtimables & toutes les vertus bienfaiſantes produiſent des *beautés* qui leur ſont propres, ſur-tout lorſqu'elles ſont pures & ſans mélange d'intérêts qui les altèrent. Elles embelliſſent la laideur & font diſparoître, ou du moins oublier quelques momens les difformités; mais ces *beautes*, comme je viens de le dire, ne ſont que paſſagères; elles reſſemblent à la lumière du ſoleil qui diſſipe un moment les ombres, ou qui vient embellir d'un éclat fugitif un ciel chargé de nuages.

Il me reſte à parler des *beautés* particulières de chaque partie du corps humain.

Ces *beautés* ne tiennent la plûpart aujourd'hui qu'à la Poëſie, à l'imagination, ſouvent aux caprices & même à la mode, & elles offrent parmi nous peu de règles fixes & conſtantes: j'offrirai néanmoins quelques obſervations, à cet égard, en les rendant les plus conciſes & les plus claires qu'il me ſera poſſible.

La *beauté*, comme je l'ai dit dans les commencemens de cet article, eſt fondée principalement ſur des proportions, ainſi que ſur des dimenſions; & ces proportions & ces dimenſions ſont relatives à nos beſoins. Ces élémens, qui conviennent aux principaux membres,

peuvent s'adapter plus généralement encore à différentes parties du corps ſuſceptibles de plus ou moins de perfection.

Je vais à cette occaſion remettre ici ſous les yeux quelques principes que j'ai préſentés dans un ouvrage relatif à la Peinture *. Le ſoin & le beſoin de notre conſervation ſont le principal but & l'objet le plus eſſentiel de nos mouvemens ; par-là ſe trouve établi un rapport de notre conformation avec une grande partie de nos actions.

Les mouvemens les plus eſſentiels & les plus ordinaires à l'homme, ſont ceux à l'aide deſquels il ſe tourne en tout ſens, pour découvrir ce qu'il ſouhaite ou ce qu'il craint, il s'élève pour ſaiſir quelque objet élevé ; il plie ſon corps, pour s'approcher de ce qui eſt au-deſſous de ſa portée ; il ſe tient en équilibre pour reprendre ſes forces & ſe fixer où il lui eſt néceſſaire qu'il ſoit, par le moyen deſquels enfin il fait uſage de ſes facultés pour attaquer ou pour ſe défendre ; & il ſe tranſporte d'un lieu à un autre, ſoit avec lenteur s'il eſt tranquille, ou bien en précipitant ſa marche s'il deſire ou s'il appréhende. Tous ces mouvemens ſont d'autant plus faciles à exécuter par l'homme à qui ils ſont néceſſaires, que ſa conformation générale & particulière, c'eſt-à-dire, que les proportions & les dimenſions ſe trouvent mieux adaptées à toutes ces fonctions, à toutes ces actions, à tous les mouvemens qu'elles comportent, & que cette conformation ſera plus développée & plus parfaite.

Auſſi le terme de *beauté* n'a-t-il jamais une expreſſion

* Tiré des Réflexions ſur la Peinture qui ſuivent le Poëme de l'Art de peindre.

plus frappante, que lorſqu'on l'applique à la jeuneſſe, parce que c'eſt l'âge dans lequel l'homme atteint au développement parfait des proportions & de l'enſemble qui le rendent le plus âpre qu'il lui eſt poſſible de l'être, à toutes les actions qui lui ſont propres.

Remarquez la jeuneſſe, au moment où elle eſt prête à atteindre le dernier degré de développement des proportions & de l'enſemble : cette jeuneſſe, parfaitement conformée, dont les mouvemens faciles ſont par conſéquent agréables, dont les mouvemens prompts & adroits lui ſont par-là plus utiles. Voilà ce qui renferme les véritables idées de la *beauté*.

Mais s'il arrive que les actions & les mouvemens naturels que j'ai détaillés ci-deſſus deviennent, parmi des hommes raſſemblés & civiliſés, moins utiles qu'ils ne devroient naturellement l'être ; dès-lors l'idée qu'ils auront de la *beauté* ne ſera plus ſi intimement liée à cette relation des proportions des membres avec leur uſage primitif. Or, plus un peuple approche de la moleſſe, plus cette relation des proportions du corps avec les mouvemens ſimples diminue ; parce que l'induſtrie perfectionnée ſupplée à une infinité de mouvemens, & fait que ces mouvemens ſont moins néceſſaires ou moins répétés.

Dans cette Nation que je ſuppoſe, il ſe trouvera, je crois, entre les habitans de la capitale & ceux des campagnes un peu éloignées ſur-tout, une différence aſſez remarquable.

Certains défauts de conformation ſeront moins apperçus parmi les citoyens, que parmi les payſans, parce que l'art de cacher ces défauts eſt établi chez les premiers, & que l'induſtrie parvient à les déguiſer.

Les mouvemens des payſans ſeront plus fréquemment relatifs à leur conformation, qui en éprouvera quelques modifications.

Les habitans de la campagne ſe ſervent peu, en général, du mot de *beauté*; mais ils diſtinguent, ils louent & ils eſtiment. La force, la ſoupleſſe, l'agileté, & par conſéquent l'eſpèce d'idée de *beauté* ou de perfection qu'ils ont, tient chez eux à la conformation relative aux actions qui ſont propres aux hommes.

Enfin, ſi dans la Capitale d'un peuple civiliſé, on porte des vêtemens qui ne laiſſent pas appercevoir les proportions & les emboîtemens des membres; ſi les habillemens des femmes ne laiſſent apparens que la tête, une petite portion du ſein, des bras & les extrêmités des pieds, ce mot *beauté* ne ſignifiera bientôt plus que la meilleure conformation de la tête, du ſein, du bras & du pied.

Or, tous les effets dont je viens de parler, naiſſent ordinairement de l'induſtrie très-perfectionnée, de la molleſſe qui en eſt la ſuite, & ce qu'on entend par la *beauté* y participe.

Les exercices, les divertiſſemens, tels que la chaſſe, la danſe, les jeux d'adreſſe, entretiennent, il eſt vrai, les idées de perfection. Les ſpectacles aideroient peut-être à les conſerver, ſi la nature n'y étoit pas trop ſouvent altérée par l'affectation & quelquefois par les conventions les plus folles.

L'idée primitive de la *beauté* ſe perdra-t-elle donc dans les nations civiliſées? Non. Les Arts la conſervent.

La Sculpture & la Peinture ont excité les Grecs à étu-

dier, à connoître & à fixer la *beauté* des corps *. Ils ont eu ces idées plus développées, plus ſenties & par conſéquent plus évidentes que nous ne les avons, à cauſe des jeux, des combats & des exercices qui offroient à leurs yeux fréquemment le rapport des proportions des parties, avec l'uſage de ces parties.

Les Grecs, deſtinés à jouir & à décider des Arts, étoient inſtruits à ſentir & à juger, en même temps que leurs Artiſtes l'étoient à choiſir & à imiter.

Leurs ſtatues ſont devenues des règles : on les a copiées, on les a multipliées : les métaux & les marbres nous les ont conſervées. La Peinture s'eſt réglée ſur ces modèles. Nos Artiſtes les comparent encore tous les jours à la nature dévoilée dans leurs atteliers, & c'eſt ainſi que, par le miniſtère des Arts, la méditation & l'étude réfléchie rendent aux hommes l'image de la *beauté*; le luxe & la corruption des mœurs leur ôte, en quelque façon, la réalité.

Pour revenir actuellement ſur nos pas, je ferai obſerver que les détails des parties ne peuvent avoir de *beauté* bien fondée qu'autant que leurs proportions & leurs dimenſions ſe rapportent à leurs uſages; & c'eſt par cette raiſon que pluſieurs parties du corps humain n'ont pas de *beautés* bien décidées, ou ne ſemblent en avoir que d'arbitraires.

Chez les Nations dont le climat, les mœurs & les uſages permettent aux individus de ſe montrer plus

* La véritable Poëſie, celle qui eſt conforme à la nature, celle qui réunit l'admiration des différens ſiècles, contribue, ainſi que la Sculpture & la Peinture, à conſerver les idées ſimples & primitives.

découverts que nous ne le ſommes, toutes les parties devroient avoir une *beauté* plus univerſellement convenue ; mais ſi ces Nations ne ſont pas éclairées, les notions générales, les connoiſſances méditées, les obſervations, les Arts enfin, & une infinité d'idées acceſſoires qui en dérivent, n'exiſtent point ou ſont très-imparfaites. La Grèce, à laquelle on eſt ramené ſans ceſſe en parlant des Arts, offroit, comme je l'ai dit, la nudité des corps, ſinon dans l'uſage ordinaire, au moins dans des exercices, des jeux & des ſpectacles qui ſe reproduiſoient ſans ceſſe. Les exercices & les jeux, mettoient en mouvement aux yeux du Public les parties, pour accomplir, le mieux poſſible, différentes actions, ils donnoient lieu de comparer les proportions & les dimenſions dans leurs rapports avec les ſuccès de ces actions, auxquelles la perfection de ces rapports contribuoient.

Auſſi les Grecs ont-ils établi, non-ſeulement la *beauté* générale du corps humain, mais la *beauté* particulière du plus grand nombre des parties du corps.

Il reſte à diſtinguer, d'après ces obſervations, les parties qui coopèrent au mouvement du corps entier, & celles qui n'y ont point de part ou qui n'en ont qu'à des mouvemens particuliers. Telle eſt la tête, par exemple, & ſur-tout les parties qui la compoſent.

On ne peut rapporter au mouvement la *beauté* du nez, des ſourcils, des cheveux, ni même entièrement celle des yeux, ainſi que des lèvres & de la bouche ; mais chacune de ces parties a cependant quelques mouvemens propres & des uſages particuliers qui ſont plus ou moins favoriſés ou contrariés par les proportions & les dimenſions que le haſard ou les accidens leur donnent.

Je vais préſentement paſſer aux parties de la *tête*.

Le nez, en ne conſidérant que les modifications les plus générales, peut être ou court, ou long, ou épaté, ou ſerré, ou aquilin, ou relevé à ſon extrémité. Court, il eſt diſproportionné aux autres parties, il les découvre trop à l'œil, il occupe trop peu de l'eſpace qui lui eſt deſtiné. Ce n'eſt pas tout, il a des inconvéniens pour le ſon de la voix, pour la reſpiration, d'où en réſultent d'autres encore, & il eſt naturel que cette forme paroiſſe contraire à la *beauté* de cette partie, ſur-tout parmi les hommes qui obſervent, & chez leſquels les Arts ſont cultivés. Si le nez eſt très-long, les inconvéniens contraires à ceux que je viens d'expoſer, s'oppoſent auſſi à la dénomination de *beauté*. La longueur exceſſive cache trop certaines parties de la tête dans pluſieurs aſpects, & ſe trouve diſproportionnée avec celles qui ſeroient dans des proportions plus juſtes. La groſſeur entraîne ſes inconvéniens particuliers, l'applatiſſement de même. Le nez aquilin, s'il l'eſt avec excès, a de la difformité. Eſt-il courbe dans un ſens contraire ? il offre encore quelques-uns des inconvéniens dont j'ai parlé. Enfin, eſt-il d'une dimenſion, d'un contour & d'une forme, telle que l'antique nous l'offre dans l'Apollon & dans l'Antinoüs, nous lui accordons, d'après les connoiſſances que nous venons d'expoſer, la *beauté* qui lui convient.

Les cheveux ſont néceſſaires à l'homme, ou ſans doute ont paru l'être à la nature qui l'a formé, & leurs couleurs diverſes ont des relations plus ou moins favorables avec la couleur de la peau. Celle de ces relations qui flattent la vue, obtiennent le titre de *beauté*. Il faut obſerver que, comme ces relations n'emportent pas une idée ſi

abſolue d'utilité ou de néceſſité que pluſieurs autres, les jugemens ſur cet objet ſont plus arbitraires. Chez les Anciens, la couleur qu'ils appeloient *dorée* étoit préférablement proclamée belle par les Poëtes. Elle convient auſſi au ſyſtême de la couleur dans l'Art de la Peinture, parce que le brun & le noir forment quelquefois des oppoſitions trop fortes, & que ces couleurs, ſujettes à changer dans les tableaux, altèrent ſouvent l'accord : la couleur dorée s'unit au contraire par des nuances qui lui ſont propres aux teintes fraîches, blanches & animées de la peau. Auſſi nos Artiſtes la préfèrent encore; mais nous ne l'admettons pas avec autant de préférence dans la nature, peut-être parce qu'elle entraîne des inconvéniens qui ſont des idées acceſſoires à celles de la *beauté*. La flexibilité & la longueur des cheveux ajoutent à leur *beauté*, parce que ces qualités contribuent au mouvement, en ſuppoſant qu'on leur conſerve la liberté à laquelle les a deſtinés la nature, & alors les cheveux qui effectivement ſont diſpoſés à flotter, à n'être contraints que le moins poſſible, & à prendre d'eux-mêmes à leur extrémité une forme arrondie, ont dû néceſſairement avoir leur part à la *beauté;* ils la conſervent encore lorſque l'art des coëffures ne s'écarte pas trop de l'intention de la nature, & les Poëtes, ni les Auteurs de Romans, ne les ont jamais privés de leurs droits.

La diſtribution des cheveux ſur les bords du front & des tempes, a dû fixer les yeux de ceux qui, ſenſibles à toute eſpèce de *beauté*, ont voulu la ſuivre dans toutes ſes modifications. La régularité entre dans le nombre des élémens de cette ſorte de *beauté*. Les chefs-d'œuvre des Anciens n'offrent que rarement ces diſpoſitions ſymmétriques plus ou moins avancées, qu'offrent quelques por-

Commençons par la forme de la tête, puiſque j'en ai parlé d'abord.

La forme de la tête peut être ronde ou ovale dans ſa longueur, ou bien étendue dans ſa largeur.

Eſt-elle ronde ? Les parties qu'on y remarque, privées du développement que leur procureroit une dimenſion plus allongée, ont moins de facilité & d'aiſance à remplir leurs fonctions. D'une autre part, dans cette forme, les parties ſe trouvant plus rapprochées ne donnent pas à ceux qui regardent l'enſemble, la ſatisfaction de les appercevoir auſſi complettement & ſous des aſpects auſſi agréables.

Si la tête ſe trouve d'une proportion étendue en largeur, cette proportion n'eſt pas favorable à la forme générale du corps qui s'élève de partie en partie, & dont la dernière doit être naturellement plutôt allongée qu'élargie, pour offrir moins de peſanteur, relativement au col & aux épaules.

La tête eſt-elle enfin ovale en longueur & tellement proportionnée dans cette forme que les dimenſions de cet ovale ayent d'agréables rapports, elle offre la *beauté* qui lui convient. Si la forme ovale eſt celle de toute la ſurface de la tête, chacune des parties qui doivent y avoir place, s'y trouvera diſpoſée avec avantage ; toutes ſeront dégagées les unes des autres, elles ne ſe nuiront pas, & la ſatisfaction du ſens de la vue ſera un réſultat de la relation des proportions & dimenſions de formes & de celle de la diſpoſition des parties. Cette ſatisfaction eſt, ſans doute, le principe qui nous fait donner le nom de *belles* aux têtes qui ont cette forme. Au contraire, ſi la tête eſt plate dans quelque partie de ſa ſurface, & ſur-tout dans celle du viſage, cette forme produit une

més, clairs & ſuſceptibles par leur mobilité d'annoncer le caractère des objets qui s'y peignent, ou celui des facultés qui, après avoir reçu par eux les impreſſions de chaque objet, leur donnent à leur tour une expreſſion qui y eſt relative.

La bouche trop grande a des inconvéniens phyſiques qui contribuent à la priver de la dénomination de *beauté*: trop petite, elle en a de différens qui nuiſent à la parole, & qui ſouvent entraînent d'autres défauts relatifs à des idées acceſſoires. D'ailleurs, l'excès de grandeur ou de petiteſſe altère toujours le rapport de proportions des différentes parties entr'elles. Le menton reçoit enfin, par les mêmes raiſons, parmi les hommes & les Artiſtes qui étudient & obſervent avec détail les modifications de la *beauté*, des qualifications plus ou moins avantageuſes.

Je pourrois prolonger ces détails, j'aurois pu les étendre; mais, d'une part, je paſſerois les bornes que je me ſuis impoſées; de l'autre, le langage que doit parler un Auteur lorſqu'il cherche à établir des élémens généraux, deviendroit peut-être trop poétique: cependant, comme rien n'entraîne plus naturellement à embellir le diſcours, & je dirois même, à ſe permettre quelques libertés, que les objets dont je viens de parler, je haſarderai d'offrir, pour delaſſer un moment mes Lecteurs des formes didactiques, une deſcription des *beautés* d'Alcine.

On ſait que l'Arioſte, dans le ſeptième chant de ſon Poëme immortel, conduit le ſenſible Roger au palais de la plus belle des Enchantereſſes:

> La porte s'ouvre. Une *beauté* divine
> Marche vers lui; c'étoit la belle Alcine.
>
> D'UN air de Reine, au milieu de ſa cour,
> Elle s'approche & chacun tour à tour,

A ſon exemple, & jaloux de lui plaire,
Vient honorer l'aimable voyageur
D'un tel accueil, qu'on ne pourroit mieux faire,
Quand de Pſyché le divin ſéducteur
De ſa préſence embelliroit la terre.

ROGER, touché de ces empreſſemens,
Regarde, admire & tout charme ſes ſens.
Mais le palais, quelqu'en fût l'élégance,
Et le brillant & la magnificence,
L'étonnoit moins que les êtres charmans
Qu'Alcine y tient ſous ſa douce puiſſance.

NYMPHES ſans nombre, inſtruites dans ſon art,
Par mille ſoins enchantoient le regard.
Toutes ſembloient filles de même mère:
On leur trouvoit ſemblable caractère,
Mais nuancé par un art ſi parfait,
Qu'à faire un choix on auroit du regret.

ON n'en a plus dès qu'on regarde Alcine.
Alcine a tout: attraits, grace divine,
Du Ciel les dons, de l'amour les faveurs.
De la *beauté* c'eſt le parfait modèle,
Elle eſt enfin de ſa cour la plus belle,
Comme la Roſe eſt la reine des fleurs.

DIVIN Poëte, inſtruit par la nature,
Ta main ſavante en trace le portrait,
Et je le vais copier trait pour trait.

D'ABORD tu peins ſa belle chevelure;
Elle étoit blonde: & par treſſes unis,
Tombant ſans art, flottant ſans réſiſtance,
Ses longs cheveux marioient leur nuance
Au doux accord des roſes & des lys.

SON front riant a la juſte meſure
Qui n'admet pas trop de ſévérité;

Un

Un front altier menace la nature ;
Étroit, il eſt ſouvent ſans majeſté.
Celui d'Alcine eſt noble, ſans fierté.
C'eſt ſous ce front & ſous deux arcs d'ébène,
Où ſon regard lentement ſe promène,
Que des yeux noirs, mais doux & languiſſans,
Des cœurs bleſſés irritent les tourmens,
En paroiſſant compâtir à leur peine.

MAIS pourſuivons ; car le Peintre divin,
N'a rien omis de ce qu'on peut décrire.
Du nez parfait le trait correct & fin,
A tout cenſeur ou ſévère ou malin,
Dans ſon profil n'offre rien à redire.
Et chaque joue a du doigt de l'amour,
Vers le ſommet, cette empreinte légère
Dont il déſigne & marque pour ſa cour,
Pour ſes plaiſirs, les *beautés* qu'il préfère.

L'AMOUR encor, de ſon adroite main,
A dirigé, d'après ſon arc divin,
L'heureux contour de ſes lèvres de roſe.
Du trait mouvant la volupté diſpoſe,
Et c'eſt alors qu'à travers le corail
Brille aux regards le pur & blanc émail
De deux beaux rangs de perles éclatantes.

Là ſe module un ſon plein de douceur.
Là ſont formés des accens enchanteurs,
Mots emmiellés, paroles engageantes,
Appas des ſens & délice des cœurs.

C'EST encore là qu'ennemi des langueurs,
S'épanouit le fin & gai ſourire.
Tout s'embellit au charme qu'il inſpire :
Le Ciel ouvert devient pur & ſerein ;
On croit errer au *beau* verger d'Eden.

MAIS oubliez ce charme & ſa puiſſance,

Pour admirer la forme, l'élégance
D'un col parfait & plus blanc que les lys,
S'élève-t-il? ſes muſcles arrondis
Par leur ſoupleſſe offrent la noble aiſance,
Qu'ont, en nageant, les Cygnes de Cypris:
Eh! Cypris même avoit du ſein d'Alcine
Pris le modèle & la forme divine
De la *beauté* quand elle obtint le prix.

Un double mont, que l'œil ardent careſſe,
Sur ce *beau* ſein & s'élève & s'abaiſſe,
Comme le flot que l'air du matin preſſe,
Ou que Zéphire amoureux fait mouvoir.
D'Argus, hélas! qui ne voudroit avoir
Tous les cent yeux pour admirer enſemble
Tant de tréſors qu'un ſeul objet raſſemble?
Qui ne voudroit du Lynx à l'œil perçant
Lancer encor le regard pénétrant,
Pour entrevoir ce qu'on ne peut atteindre?
Non moins ardent, Roger vient de ſe peindre
Par ce qu'il voit, tout ce qu'il ne voit pas.
Mais moi qui ſais ce qu'on doit taire ou dire,
Pour ne bleſſer les eſprits délicats,
En ce moment je me tiens à décrire
Des bras parfaits en tous leurs mouvemens.

Cette *beauté* n'eſt pas tant ordinaire
Qu'on le croiroit, & de tous agrémens,
Meſure juſte eſt la ſource & la mère.

Alcine donc, de ſes deux bras charmans
Soutient & meut d'une grace infinie,
Sa blanche main, point trop grande, arrondie,
Douce au toucher, & ſes doigts étagés
Jolis fuſeaux, qui, dans leur ſymmétrie,
Semblent au tour finement prolongés.

Si vous voulez terminer la peinture,
Imaginez tout ce que la parure,

Soumiſe au goût, dans ſes riches travaux,
Peut ajoûter ſur un corps ſans défauts,
En reſpectant la grace & la nature.

Je me permettrai de joindre à ces détails de la *beauté* d'Alcine, quelques-uns de ceux dont le même Auteur, ou pour parler mieux, le même Peintre embellit la figure d'Olimpie, & je haſarderai d'offrir ainſi une *Académie* poëtique, deſſinée par un grand Maître, qui colore ſon deſſin pour le rendre plus agréable & plus vrai.

La neige pure éblouit moins les yeux
Que ce ſatin, au doux toucher flexible,
Ce tiſſu fin & ſurtout ſi ſenſible
Dès que l'anime un deſir amoureux.
Le ſein mouvant, qui s'élève & palpite,
Reſſemble au lait ſur des clayons bien pris,
Qui, ſous le doigt curieux & ſurpris,
En réſiſtant & treſſaille & s'agite;
Mais promenant vos regards enchantés,
De chaque flanc admirez les *beautés*.
Suivez ce trait d'une forme ſi pure
Qui, plus ſaillant, prononce les côtés;
Et prolongé dans ſa douce courbure,
Vient embraſſer un eſpace arrondi,
Que vers ſon centre élevé, mais uni,
D'un petit creux décora la nature.
Ainſi Vénus, ſur le fiot azuré,
Vénus naiſſante, à l'art du Statuaire,
Offre un modèle à jamais admiré.
De celui-ci, non moins digne de plaire,
Suivons encor les contours ondoyans,
Qui, variés dans tous les mouvemens,
Avec ſoupleſſe accuſent les jointures.
Voyons plus bas: par de douces enflures,
La cuiſſe blanche au milieu s'arrondir,
Voyons la jambe à propos s'amincir,

Et les deux pieds, de gentilles meſures,
Qu'un Art gênant n'oſa jamais meurtrir,
Ornés de doigts, qu'un doux carmin colore
Et que Nature a le ſoin d'embellir
De cent *beautés* que le vulgaire ignore.

BERCEAU, (ſubſt. maſc.) Le *berceau* eſt un outil qui appartient à la Gravure, & principalement à celle qu'on nomme *gravure en manière noire.* Le ſecond Dictionnaire offrira des détails méchaniques & théoriques ſur les différentes opérations de l'*Art de graver.* On trouvera auſſi, dans les planches gravées qui y auront rapport, les formes du *berceau*, & celles de tous les outils & de tous les uſtenſiles dont on ſe ſert pour produire des eſtampes.

Je me contenterai de donner, dans cet article, quelques notions très-générales.

Le *berceau* eſt un outil d'acier, armé de petites dents preſqu'imperceptibles. Il ſert principalement à préparer une planche de cuivre, de manière que, lorſque l'opération eſt faite, le cuivre ſur la ſurface duquel on a promené en tous ſens & appuyé en *berçant* l'outil dont il s'agit, ſe trouve couvert de petits trous & d'imperceptibles aſpérités; la planche, dis-je, préparée ainſi, produit alors ſous la preſſe, à l'aide du noir d'impreſſion qui s'y attache, une épreuve d'un noir velouté & d'une teinte parfaitement égale. Lorſque l'ouvrier eſt parvenu à cette préparation abſolument méchanique de la planche, l'Artiſte commence à opérer, en enlevant avec des lames d'acier bien coupantes, & en faiſant diſparoître, à l'aide du bruniſſoir, les aſpérités dans les endroits qu'il a deſſein de rendre plus ou moins liſſes, pour repréſenter l'effet du clair-obſcur par des nuances

plus lumineuſes, ou bien abſolument blanches enfin, lorſqu'il veut rendre au cuivre ſon poli parfait pour imiter les lumières que repréſente le blanc pur du papier. Ces moyens, employés avec une intelligence éclairée & avec adreſſe, opèrent une dégradation *précieuſe*, ſur-tout ſi l'Artiſte reſpecte l'exactitude des formes de chaque objet.

On voit que ce genre de travail ou de gravure a pour objet de détruire l'ouvrage du *berceau* & de diſtribuer, pour ainſi dire, du blanc par-tout où il le croit néceſſaire; au lieu que dans la gravure à la pointe ou au burin, le Graveur qui opère ſur une ſurface abſolument liſſe & polie, diſtribue du noir ſur cette ſurface blanche; d'où il réſulte que ce dernier Artiſte grave plus réellement le cuivre que l'autre, qui ne fait que détruire artiſtement ce que l'ouvrier a gravé avec le *berceau*.

La gravure à la pointe ou au burin ſe trouve, par la nature des opérations dont je viens de donner une idée, plus ſuſceptible de l'expreſſion qui naît de l'ame, parce que l'ame tranſmet d'autant mieux ſur le cuivre l'idée qu'elle a des objets, que l'opération de la main qui lui obéit eſt plus prompte. Le trait & la touche qu'on forme lorſqu'on grave à la pointe, ſont ſouvent auſſitôt exécutés, pour ainſi dire, que penſés, tandis que l'opération d'ôter le noir de la planche, pour ne laiſſer que celui qui doit repréſenter ce trait & cette touche, eſt longue, & donne lieu à l'ame de ſe refroidir; car l'eſprit & le ſentiment, voudroient toujours que les procédés phyſiques des Arts auxquels ils préſident, fuſſent auſſi rapides que leurs propres opérations.

La gravure en manière noire, dont je viens de donner une idée, approche, par ſes effets, du deſſin au lavis.

La gravure à la pointe approche plus effectivement encore de la manière de deſſiner à la plume. Auſſi voit-on des deſſins lavés qu'on prend pour des eſtampes à la manière noire, & des eſtampes gravées avec la pointe, qu'on croiroit des deſſins faits à la plume.

Il ſeroit bien à propos, dans un moment où le nombre de ceux qui parlent des Arts ſe multiplie (on le peut dire) avec excès, que les diſcoureurs euſſent au moins des idées préciſes des différentes manières d'opérer des Deſſinateurs, des Peintres, des Graveurs, &c. Ces notions ſont faciles à acquérir, & ne ſont point dénuées d'amuſement & d'intérêt. Il ne s'agit que de voir opérer les différens Artiſtes qui, la plupart, ne ſe refuſent pas au deſir qu'on leur marque. Il ſeroit moins commun alors d'entendre appeler, par exemple, *gravures à la manière noire*, des eſtampes, par la ſeule raiſon qu'elles ſont très-colorées & ſouvent pouſſées effectivement au noir, ſoit par l'intérêt d'en tirer plus d'épreuves, ſoit par un ſyſtême faux ſur ce qu'on doit appeler réellement l'effet. Les eſtampes les plus colorées de Rembrandt, qu'on ne manque guère de déſigner comme étant gravées en manière noire, ne ſont travaillées qu'à l'eau-forte & à la pointe, quelquefois retouchées par le burin; & c'eſt par ce moyen que quelques-unes, telle que celle qu'on appelle *le Bourguemeſtre Six*, ſont portées au clair-obſcur le plus étendu, par les nuances dégradées depuis le blanc pur juſqu'au noir velouté, & ces effets ne ſont produits qu'à l'aide des différentes pointes & des aſpérités bien ménagées que ces pointes laiſſent ſur le cuivre. Il eſt facile de ſe convaincre de ce fait à l'aide de la loupe, & les épreuves que j'ai faites, en gravant un aſſez grand nombre de planches dans cette manière, m'en ont convaincu.

Je m'étendrai ſur cet objet, & je donnerai, dans le ſecond Dictionnaire, aux articles qui comportent ces explications, quelques procédés que j'ai employés.

BI

BIENSÉANCE, (ſubſt. fém.) La *bienſéance* en Peinture & dans tous les Beaux-Arts, fait partie de ce que l'on doit entendre plus généralement par le mot *convenance*.

La conformité au *coſtume* eſt pour les Peintres une loi de convenance, & cette loi n'a que des rapports particuliers aux idées que nous avons de la *bienſéance*. Je ne parlerai donc ici que de ce qui appartient plus particulièrement à la *bienſéance*, & je m'étendrai davantage au mot CONVENANCE.

Ce qui *ſied bien* eſt l'idée primitive du mot dont il eſt queſtion dans cet article. Ce terme n'emportoit pas vraiſemblablement, lorſqu'on a commencé à s'en ſervir, autant d'importance qu'on lui en a donné depuis. En effet, dans la ſignification qu'il a aujourd'hui, il exprime un devoir, & les idées de ce devoir ſe joignent à celles de la pudeur, de la modeſtie, de la ſageſſe & de la raiſon.

On appelle *mal-ſéant* non-ſeulement ce qui nous va mal, relativement à notre âge, à notre état ou à notre figure; mais la *mal-ſéance* s'étend encore plus ſouvent aux démarches, aux diſcours, aux geſtes, aux actions qui nous déparent. La *bienſéance* tient, par des rapports qu'il eſt facile de ſentir, à la modeſtie, à l'honnêteté; & ſi nous en appliquons les idées à la Peinture, elle étend ſes droits non-ſeulement ſur la nature des ouvrages dont s'occupe l'Artiſte, ſur la place & la perſonne pour

leſquels ils ſont deſtinés, mais encore ſur les relations des mœurs mêmes de l'Artiſte avec ſes occupations.

La *bienſéance* générale, par rapport à la nature des ouvrages de Peinture, exige qu'ils ne bleſſent pas les mœurs publiques. C'eſt une relation de l'Art avec la Nature, & de la Nature avec nous.

La *bienſéance*, par rapport à l'Artiſte, ſuppoſe que ſa profeſſion, ſuſceptible d'une conſidération qu'on lui accorde lorſqu'il s'y diſtingue, eſt, par réciprocité, aſſujettie à des devoirs relatifs aux mœurs publiques qui ne doivent point être bleſſées, comme je l'ai dit, dans ſes productions. L'attention publique que s'acquiert l'Artiſte, en exerçant ſon Art avec la *bienſéance* qui fait partie de ſes ſuccès, va juſqu'à faire ſouhaiter que ſes mœurs n'altèrent point la conſidération qu'on eſt diſpoſé à lui accorder. Un principe ſocial dont la verité eſt démontrée, c'eſt que les hommes, dont les occupations ou les fonctions fixent les regards de la ſociété où ils vivent, ſont tenus d'honorer leur état, par les vertus, & les *bienſéances* qui y ont le plus de rapport.

Mais une prérogative diſtinctive que les Artiſtes doivent à la nature de leurs occupations, c'eſt que les Arts portent ceux qui les exercent à une élévation habituelle & ſenſible, par les méditations qui leur ſont néceſſaires, par la ſolitude, ou du moins la retraite où ils les entraînent, & par les idées de perfections dont ils ſont obligés de ſe nourrir ſans ceſſe.

Auſſi peut-on préſumer qu'une république d'Artiſtes, n'éléveroit pas de monumens aux vices, & à la barbarie. On a droit de croire, par les ſentimens dont on voit la plupart d'entr'eux animés, & ſouvent avec enthouſiaſme,

que ce ſeroit toujours, de préférence, les actions éclatantes de vertu, la grandeur de l'ame, la ſenſibilité qui inſpireroient leur pinceau, leur ciſeau & leur burin. Mais ſi les Artiſtes en corps ſont républicains & vertueux par l'effet de la libéralité attachée aux Beaux-Arts, il eſt trop malheureuſement vrai qu'individuellement ils ſont plus ou moins eſclaves des circonſtances & de la néceſſité d'attendre un prix de leurs travaux.

La *bienſéance*, relative aux lieux & aux perſonnes à qui ſont deſtinés les ouvrages, eſt une liaiſon d'idées de pluſieurs vertus, avec les rangs, les cultes & les individus qui font uſage des ouvrages des Arts. D'où il réſulte que certains tableaux peuvent, ſans inconſéquence, n'être pas regardés comme meſſéans ou contraires à la *bienſéance* dans l'intérieur de la maiſon d'un homme du monde, & le paroître chez un miniſtre de la religion & de la juſtice; que les Peintures employées pour orner un théâtre, une ſalle deſtinés à des jeux, ne ſont pas aſtreints à une *bienſéance* auſſi ſévère que celles qu'on emploie dans un temple ou dans un palais de juſtice.

Pluſieurs nuances plus délicates de ces *bienſéances* combinées n'ont peut-être pas, dans nos mœurs préſentes, de lignes de démarcation bien préciſes; mais dans les doutes qu'on peut élever ſur ces limites, il eſt un Tribunal qui juge ſévérement, même dans les ſociétés relâchées. C'eſt celui du Public, lorſqu'il s'explique ouvertement ſur les objets des convenances: en effet, il ſe rapproche toujours le plus qu'il lui eſt poſſible de la raiſon, par l'effet d'un pouvoir auquel il eſt comme forcé de ſe ſoumettre. C'eſt ce Juge ſouverain qui condamne ce qui bleſſe les mœurs, même lorſqu'elles ſont corrompues; c'eſt lui qui juge ſévérement

une Comédie immorale, quelque mérite qu'elle ait d'ailleurs, un Roman licencieux, quelque art & quelque grace qu'ait employé l'Auteur pour corrompre. C'eſt cette voix publique qui tourne en ridicule un boudoir orné de Peintures libres chez un Magiſtrat, qui prononce une déſapprobation, mêlée d'indignation, contre les ouvrages publics dans leſquels l'humanité, la bienfaiſance, la juſte tolérance ſont bleſſées, dans laquelle la baſſe flatterie, l'audace des fanatiſmes & les excès d'orgueil attaquent les droits primitifs & généraux de l'humanité, pour flatter les paſſions ou les vices des Princes & des Miniſtres, d'après des circonſtances paſſagères ou des apparences trompeuſes; & c'eſt ce qu'on a reproché plus d'une fois aux médailles, aux inſcriptions, aux ouvrages de proſe & ſur-tout de poéſie, aux ſtatues enfin, & aux peintures dans leſquelles ſe trouvent bleſſées & outragées quelquefois les relations qui exiſteront toujours entre les hommes, celles qui exiſtent de plus en plus entre les nations par l'effet des lumières répandues, & enfin celles des hommes & des nations avec la poſtérité qui juge tout en dernier reſſort & avec ſévérité.

Le malheur des talens à cet égard, eſt d'être trop ſouvent aſſervis ou corrompus, parce que la néceſſité & l'intérêt entrent dans les motifs de ceux qui les exercent; & c'eſt par l'effet de cette ſervitude qu'ils ſont expoſés à tous les genres de corruption; ils le ſont encore à des mépriſes dans les moyens qu'ils emploient. Si l'on pouvoit faire une énumération de tous les ouvrages où les *bienſéances* dont je viens de parler, ont été bleſſées ou violées par leurs Auteurs, pour retirer de cette infraction des avantages qu'enviſageoient l'intérêt ou la cupidité, on verroit

combien ces viles paſſions ont été ſouvent trompées ; combien de Poëſies, de Peintures, de monumens, d'éloges, de médailles, de fêtes, d'apothéoſes compoſées baſſement pour obtenir des récompenſes, n'ont été payées par ceux même pour qui elles étoient produites, que de mépris !

Artiſtes, on ne peut donc trop vous rappeller aux véritables *bienſéances*, parce que indépendamment des droits que s'arroge le vil intérêt, votre imagination féconde, exercée, docile & ſouple, vous ſuggère trop aiſément des moyens ingénieux de les enfreindre ; mais il eſt tant d'autres emplois de cette faculté créatrice, qui, d'accord avec les vertus & le plaiſir, peuvent vous aſſurer une gloire durable, que la morale des *bienſéances* ne doit pas vous paroître trop ſévère.

BISTRE. Le *biſtre* eſt une couleur brune & rouſſâtre, qu'on tire le plus ordinairement de la ſuie, & qu'on emploie dans la Peinture à l'eau, & pour deſſiner & laver. On fait avec le tabac un *biſtre* qui a quelques avantages ſur celui qu'on tire de la ſuie. On en trouvera la préparation dans le ſecond Dictionnaire.

On *deſſine*, on *lave* au *biſtre*. Des Artiſtes aiment aſſez cette manière de rendre leurs penſées, & l'on a trouvé moyen de l'imiter parfaitement par l'impreſſion colorée de la gravure.

B L

BLANC. Le *blanc*, relativement au méchaniſme de la Peinture, telle que nous la pratiquons le plus généralement, c'eſt-à-dire, en délayant les couleurs avec l'huile, eſt une ſubſtance tirée du règne minéral, & juſqu'à pré-

ſent, une préparation de la chaux de plomb. On trouvera des détails ſur cet objet à l'article BLANC, & à celui COULEUR, dans le ſecond Dictionnaire ; mais le mot *blanc* a auſſi, relativement à la théorie-pratique de l'Art, une acception dont je dois parler ici.

On dit quelquefois d'un tableau, qu'il eſt *noir*, ou que ſon coloris eſt trop *blanc*. On dit, qu'un Artiſte *donne dans la farine, qu'un autre donne dans l'encre*. Il faut offrir quelque notion de ce que l'on entend par ces expreſſions, & de ce que c'eſt, en effet, théoriquement dans la Peinture que le *blanc*, le noir, la farine & l'encre.

Tous les Arts libéraux ſont contraints par l'inſuffiſance des moyens qui leur ſont accordés de recourir à des approximations, dans les imitations qu'ils entreprennent. Pour me borner à ce qui dans la Peinture, a rapport au mot de cet article je ferai obſerver que la lumière & l'ombre ne peuvent pas être véritablement repréſentées par des couleurs, parce que ni l'une ni l'autre, n'eſt effectivement une couleur. On a été induit cependant à regarder le *blanc* matériel comme la couleur la plus ſignificative de la lumière, & le noir, comme la couleur la plus ſignificative de la privation de la lumière.

L'Art, en admettant ces moyens & ces approximations, preſcrit au Peintre, d'après une théorie bien méditée, d'éviter, avec le plus grand ſoin, de faire dominer trop le *blanc* dans ſes lumières, le noir dans ſes ombres, & ſur-tout de n'employer, s'il eſt poſſible, ni l'une ni l'autre de ces couleurs pures dans ſon tableau.

Le noir abſolu, doit-on répéter ſouvent aux Elèves, n'exiſte preſque point dans la nature que vous imitez,

parce qu'il ne peut ſe rencontrer que dans des points privés de toute lumière, & que ces points où la privation de lumière eſt complette, n'exiſtent que dans des trous ou profondeurs iſolés. D'ailleurs, l'air interpoſé entre l'œil qui regarderoit ces profondeurs, & les points les plus abſolument privés de lumière, modifieroit la couleur abſolument noire, qu'elle ſemble devoir offrir, & les atômes imperceptibles répandus dans l'air, réfléchiſſent ſans ceſſe des portions imperceptibles de lumière, qui adouciſſent aux yeux l'effet des privations les plus abſolues.

Quant au *blanc* matériel, il approche, à la vérité, de l'éclat le plus brillant de la lumière, lorſqu'elle ſe réfléchit ſur quelques points d'une ſurface extrêmement liſſe, telle que l'eau agitée par le vent, telles que l'acier ou quelques autres ſubſtances dures & polies; mais ce *blanc*, ou cet *éclat* de lumière, loin d'être prodigué dans la nature, ne s'y montre que comme des points, & ce n'eſt que lorſque l'Artiſte imite ces ſortes d'effets, qu'il eſt autoriſé à placer à propos des touches de *blanc* pur, qui rappellent, en effet, l'idée de la lumière. Il a été naturel d'inférer, de ce que je viens d'expoſer, que le mélange gradué du *blanc* avec toutes les couleurs des objets qui, dans un tableau, doivent participer de la lumière, eſt un moyen de l'imiter, mais dont on doit uſer avec une grande circonſpection; car il y a encore dans la nature une ſi grande diſtance de l'effet du *blanc* matériel le plus pur à l'éclat de la lumière, que cette imitation eſt toujours infiniment incomplette: auſſi plus on emploie de *blanc* pur, en forme de touche, ou mélangé dans les teintes, plus on fait appercevoir la différence défavorable qui exiſte entre les moyens de l'imitation &

la réalité. Lors donc que l'Artiſte ne fait pas cette réflexion élémentaire, & que, raiſonnant mal ſon Art, il prodigue ſa prétendue lumière, c'eſt-à-dire, le *blanc* de ſa palette, ſon coloris, au lieu d'être lumineux, devient fade & blafard, & c'eſt alors qu'il tombe, comme l'on dit, dans la farine. Il s'égare de même, lorſqu'il prodigue le noir, en le regardant comme un équivalent effectif de la privation de la lumière; car alors il peint *noir*, au lieu de peindre vigoureux, & pour comble de malheur, ſes ombres & ſes touches, participant de la couleur de l'encre, deviennent de plus en plus obſcures & *crues*.

Par une conſéquence de ces élémens, ſi le Peintre offre l'image du diſque du ſoleil, il ne peut guère avoir recours qu'à une couleur jaune, blanchâtre ou rougeâtre, qui, ſans imiter l'objet, montre à découvert la meſure déſavantageuſe des moyens de l'Art. C'eſt ainſi qu'un homme, en voulant dire tout ce qu'il ſait, donne la meſure de ſes connoiſſances qui, quelqu'étendues qu'elles puiſſent être, ſont toujours trop bornées.

D'ailleurs, pour revenir au Peintre, s'il peint le ſoleil de la teinte la plus lumineuſe de ſa palette, il ſe prive des ſecours de cette même teinte, lorſqu'il veut peindre les éclats que produiſent les rayons de cet aſtre. Pour parler exactement, la lumière & la privation de la lumière n'ont pas proprement de couleur, & l'on ne repréſente pas réellement une abſtraction, ni quelque choſe qui ſemble immatériel par des couleurs matérielles. On parvient ſeulement par les efforts de l'Art à en rappeller l'idée, & il faut donc que l'Art ſoit ſavamment médité, & les plus grands ménagemens lui ſont néceſſaires pour ne pas trop déceler ſon inſuffiſance & les bornes de ſes moyens.

Jeunes Artiſtes, qui commencez à vous armer de la palette, vous êtes embarraſſés, & c'eſt avec plus de raiſon que vous ne le penſez encore, ſur les moyens d'imiter les couleurs de la nature, éclairée par la lumière. Chaque objet y a ſa couleur propre, ou en dérobe une partie, ſans autre moyen que la lumière & la privation plus ou moins grande de cette lumière.

Le deſir de parvenir à un coloris brillant, vous égare ſouvent; vous vous éclairez dans l'attelier, de manière à favoriſer vos erreurs. Une lumière, artiſtement dirigée ſur votre ouvrage, fait paroître vos *blancs* éclatans comme la lumière, & diminuent l'âcreté de vos ombres. Les parties que vous peignez ainſi, vous paroiſſent avoir un relief qui vous étonne & vous ſatisfait. Vous croyez avoir imité parfaitement la nature, & lorſque votre tableau ſe trouve expoſé à une lumière, généralement répandue, ou dans des poſitions moins favorables que celles que vous fournit votre attelier, l'éclat diſparoît, la *farine* & *l'encre* ſe font voir, les crudités bleſſent les yeux, & vos efforts ſont trompés.

BLEU. Le *bleu* ou la couleur *bleue* dont on ſe ſert dans la Peinture, eſt une des couleurs que je nommerai indiſpenſables, & qui ont un droit abſolu d'avoir place ſur la palette de l'Artiſte. On tire cette couleur de différentes ſubſtances. Les détails & les préparations, auront place dans le ſecond Dictionnaire deſtiné au méchanique & à la pratique de l'Art. Je me bornerai à dire ici que la couleur *bleue* dont on ſe ſert dans la Peinture à l'huile, eſt le *bleu* de *Pruſſe* ou l'*outre-mer*.

Le *bleu* de *Pruſſe*, plus en uſage, parce qu'il eſt moins cher, demande des précautions dans le choix &

[illegible] dans la manière de l'employer ; lorſqu'on ne les prend pas, ou qu'il eſt d'une mauvaiſe qualité, il eſt ſujet à changer de ton, à verdir ou à noircir.

L'outremer, moins expoſé à ces inconvéniens, eſt [illegible] de la pierre qu'on appelle *lapis azuli*. Le *bleu* [illegible] ne ſe change peu : mais, par cette raiſon auſſi, [illegible] ſe trouve quelquefois peu d'accord avec les autres couleurs, qui deviennent à la longue ou plus vigoureuſes, ou moins qu'elles ne l'étoient lorſqu'on les a employées.

L'entre relation des couleurs, conſidérées dans les changemens qui leur arrivent, lorſqu'elles ſont employées, eſt un objet infiniment intéreſſant, qui n'a jamais été conſidéré aſſez particulièrement, & qui entraîne des effets, non-ſeulement ſenſibles aux ouvrages, quant à leur perfection & à leur durée, mais encore relativement aux jugemens qu'on en porte. Il faut, pour ſe faire une idée de cette particularité de la peinture, comparer les couleurs & toutes les nuances d'un tableau aux tons qui commencent un concert. Le tableau qui ſort des mains d'un bon artiſte eſt un inſtrument qui vient d'être parfaitement accordé dans un juſte tempérament de l'harmonie. Cet inſtrument ſemblable à lui-même, ſe détraquera immanquablement dans ſes moindres parties, certaines cordes, certaines touches prendront un autre ton, ou par quelques circonſtances [illegible] de ſon plus ou moins que les autres. Alors il devient difficile, même pour ceux qui n'ont pas une grande connoiſſance, ou une grande habitude d'apprécier la bonté des inſtrumens, de juger du mérite que peut avoir celui dont on parle. S'il ſe détraccorde entièrement, on ne peut plus le juger que par quelques reſtes [illegible], & d'après la réputation & le nom de l'ouvrier.

Il

Il en eſt de même des tableaux, relativement à l'accord des couleurs : les tons ſont les cordes de l'inſtrument; mais une différence eſſentielle dans cette comparaiſon, c'eſt qu'on ne peut pas raccorder le tableau, qui ſe déſaccorde immanquablement par l'effet d'un temps plus ou moins long.

Le tableau ſe déſaccorde comme l'inſtrument, c'eſt-à-dire, quelquefois tout enſemble, & plus ſouvent partiellement. Alors quelques couleurs qu'on appelle ſolides, gardent leur ton, & celles qui le ſont moins le perdent en s'évaporant ou en noirciſſant. Lorſque ces changemens ſont parvenus à un certain point, il devient difficile à la plus grande partie de ceux qui s'occupent des tableaux de les apprécier, relativement au coloris. Les Artiſtes le peuvent encore. Mais enfin, il arrive un temps où l'appréciation devient impoſſible, & l'on y ſupplée par l'idée plus ou moins avantageuſe qu'on a du Maître.

Cette explication & cette aſſimilation auroient été plus à leur place au mot ACCORD; mais ne voulant, autant qu'il m'eſt poſſible, rien négliger de ce qui peut donner des idées préciſes de l'Art à ceux qui les déſirent, je la place ici, & j'ajouterai, pour revenir au mot de cet article, que le *bleu* de Pruſſe, qui ſe déſaccorde aiſément, ſi l'on ne prend pas des ſoins particuliers en l'employant, a l'avantage de ſuivre au moins plus généralement les altérations des autres couleurs. Le *bleu d'outre-mer* plus inaltérable, garde plus exactement ſon ton; mais ne ſuivant point le changement général qu'éprouvent les autres couleurs, il eſt, ſi l'on peut parler ainſi, preſque toujours diſcord à leur égard, ce qui eſt très-ſenſible dans des tableaux anciens, dont le

coloris a généralement pouſſé, & dans leſquels l'*outremer* ſeul a gardé ſes nuances.

B O

BOITE A COULEUR. La *boîte à couleur* eſt deſtinée à renfermer & les couleurs & les autres uſtenſiles néceſſaires au Peintre. On trouvera au même mot, dans le ſecond Dictionnaire, les détails & les formes de la *boîte à couleur*. Les planches en offriront la figure.

BON. La juſte application du mot *bon* à un ouvrage de Peinture, n'appartient guère qu'aux Artiſtes & même aux Artiſtes les plus inſtruits dans la théorie & dans la pratique de leur Art. Les Amateurs & en général le Public ſe ſervent également de ce terme; mais le plus ſouvent ſans en avoir bien déterminé la ſignification. La bonté d'un tableau, comme celle d'un homme, peut être partielle ou générale. On appelle très-juſtement *bon*, l'homme qu'on a reconnu digne de ce titre, après l'avoir obſervé & étudié avec ſoin & ſous pluſieurs aſpects; de même un tableau eſtimé *bon* par un Artiſte éclairé, par un appréciateur équitable, mérite juſtement cette qualification, & il entre ſouvent dans l'appréciation qu'il fait pluſieurs ſortes de mérite fort intéreſſantes pour l'Art approfondi, qui le ſeroient peu pour des appréciateurs moins inſtruits. Auſſi arrive-t-il qu'un Artiſte penſe & dit d'un ouvrage qui fait quelquefois peu d'impreſſion ſur le plus grand nombre, que c'eſt un *bon* tableau; & alors ceux qui le regardent avec moins de connoiſſances, ne comprennent pas poſitivement la juſte ſignification que le Peintre donne à ce terme. Il eſt vrai que quelquefois l'Artiſte ou le profond connoiſſeur ſubſtitue à la ſimple qualification de *bon*

tableau, quelques autres manières de s'exprimer. Il dira, par exemple, d'un ouvrage de Peinture, que c'eſt un tableau dans lequel il y a *d'excellentes choſes, que c'eſt un tableau d'Artiſte.* Alors il veut dire que cet ouvrage contient des parties très-eſtimables, des ſortes de *bontés*, s'il étoit permis de s'exprimer ainſi, qui appartiennent au fond de l'Art, qui, connues de l'Artiſte ſavant, peuvent ou le ſatisfaire, ou lui être utiles. Telles ſont des vérités de nature, des parties d'ordonnance & des diſpoſitions d'objets raiſonnées, des effets perſpectifs ou de clair-obſcur qui prouvent une ſcience approfondie ; enfin, certains *partis pris*, comme s'expriment les Artiſtes, qui ne peuvent appartenir qu'à un homme d'un vrai talent, quelquefois même des libertés qui ſont réfléchies & ne viennent ni d'inconſidération, ni d'ignorance.

On ſent aiſément qu'un ouvrage de Peinture, un tableau dans lequel toutes les parties auroient atteint le degré poſſible de la perfection, ſeroit pour tout le monde indiſtinctement un *bon* ouvrage, & non-ſeulement un *bon*, mais un excellent tableau.

On applique quelquefois à l'homme en qualité d'Artiſte le mot qui fait le ſujet de cet article. On dit un *bon* Peintre, comme on dit un *bon* Poëte, un *bon* Compoſiteur en muſique, &c. Et il arrive encore que quelquefois le Public qui ſe ſert de cette qualification, n'en comprend pas l'étendue, ou ne l'applique pas avec une juſteſſe éclairée. En effet, un Artiſte peut être un *bon* Peintre au jugement des Artiſtes bien inſtruits, ſans être généralement proclamé tel par ce qu'on appelle le Public. C'eſt ainſi qu'un homme peut mériter réellement le titre honorable & reſpectable de *bon*, ſans que cette qualification s'étende (ſur-tout s'il eſt ſimple & modeſte) hors du petit

cercle de ceux qui ſont à portée & en état d'appréeier ſa *bonté* réelle.

J'ajouterai que nous voyons auſſi des hommes & des Artiſtes proclamés *bons*, quelquefois même excellens, par un grand nombre d'approbateurs, qui ne ſont réellement *bons* ni comme Artiſtes, ni comme hommes.

BORDURE. La *bordure* eſt un chaſſis à jour, dans les rênures duquel on aſſujettit un tableau, ou, pour parler le langage uſité, dont on l'encadre. La *bordure* ou le cadre, primitivement deſtinés à contenir & défendre les bords de la planche ou de la toile ſur laquelle on avoit peint, étoient vraiſemblablement dans leur origine un aſſemblage de quatre tringles d'un bois ſimple qui gardoit ſa propre couleur; on a orné ces tringles par quelques moulures; on a obſervé qu'elles pouvoient ſervir à renfermer, pour ainſi dire, les regards de celui qui s'occupe à conſidérer un ouvrage de Peinture & à les fixer davantage; alors on a noirci le bois dont on formoit les *bordures*, & on les a faites plus larges & plus apparentes; enfin, le luxe a vu dans la *bordure* l'occaſion de parer le tableau & d'enrichir tout-à-la-fois le lieu où il eſt ſuſpendu. La dorure alors a été employée ſur les *bordures*, d'abord vraiſemblablement ſans excès, enſuite avec plus de prodigalité. Le mauvais goût enfin, toujours à l'affut pour gâter ce qui eſt bien, & pour rendre exceſſif ce qui eſt dans une juſte meſure, n'a pas été ſatisfait qu'il ne ſoit parvenu à ſurcharger les *bordures* d'ornemens empruntés de l'Architecture, de ſculptures, de fleurs, de figures, d'allégories, d'or mat, brillant ou coloré, & le tableau eſt devenu, quant à la dépenſe & à l'étalage, l'acceſſoire de la *bordure* qui devoit lui être ſubordonnée.

Cependant, d'après les loix d'un goût éloigné de trop de ſévérité, la *bordure* d'un tableau, ainſi que la parure d'une femme, ne doit point fixer les yeux, en les détournant trop de l'objet qu'elle embellit; mais l'une & l'autre doivent faire valoir les beautés dont elles ſont l'ornement.

Voilà le principe élémentaire, d'après lequel on peut aiſément tirer, relativement à la *bordure*, toutes les conſéquences que ce ſujet peut demander.

La proportion que doit avoir en largeur une *bordure*, eſt aſſez difficile à déterminer. Je crois qu'il ſeroit peut-être poſſible d'établir quelques règles générales en ſe rapprochant de celles dont l'Architecture fait le plus d'uſage, relativement aux relations proportionnées des parties entr'elles; mais faute de ce ſecours, la loi qui preſcrit d'éviter toujours les excès, preſcrit de ne pas donner à un très-petit tableau une *bordure* d'une grandeur diſproportionnée & choquante, ou à un grand tableau un encadrement meſquin. L'un reſſemble à un homme habillé trop ſuccinctement; l'autre aux têtes mignonnes de nos jeunes beautés, lorſquelles ſe trouvent perdues dans une coëffure d'une hauteur & d'une largeur ridicules. Elles oublient leur intérêt, & l'on oublie celui du tableau qu'on pare mal-adroitement. Car, dans tous les objets qui nous frappent, nous ne ſommes que trop enclins à regarder comme les plus importans ceux qui brillent davantage, ou ceux qui étalent plus de richeſſes. Le luxe des *bordures* ſemble, à la vérité, déguiſer la médiocrité des ouvrages; mais indépendamment de la dépenſe peu ſolide & de l'embarras que donnent ces ornemens, qui tiennent trop de place, ils ſont fort ſujets encore à s'altérer ou à ſe couvrir de pouſſière; cette ſuperfluité conduit

à ſurcharger les cadres de moulures inutiles, après avoir multiplié ſans raiſon leurs ornemens, qu'une exécution, la plupart du temps imparfaite, rend plus choquans. Les Marchands & les Artiſtes ou Artiſans ſubordonnés contribuent à ces abus ſans doute, mais ils trouvent une grande facilité à s'introduire auprès des nouveaux Amateurs, ſurtout lorſque ceux-ci appellent goût pour la Peinture, des fantaiſies inſpirées par vanité ou par imitation. Ce n'eſt peut-être pas excéder les bornes de la vérité, que de dire qu'il y a des amateurs de *bordures* & des collections de cadres qui ſuffiſent pour contenter la puérile prétention de ceux qui en font la dépenſe. Au reſte, les titres, les diſtinctions & les rangs ſont ſouvent pour les hommes médiocres & vains, ce que ſont les *bordures* dont je parle, pour les tableaux qui n'ont point de mérite.

BOSSE. *Boſſe*, *ronde boſſe*, ſont des termes ſpécialement conſacrés à la Sculpture, comme on le verra dans le Dictionnaire de cet Art.

Dans la Peinture, on s'en ſert pour ſignifier les modèles en plâtre, en terre cuite, en métal ou en pierre, d'après leſquels on s'exerce à deſſiner pour mieux imiter le relief des corps. Le Peintre deſſine donc d'après la *boſſe*, comme je l'ai expliqué au mot Académie. Cette étude a de grands avantages & quelques inconvéniens. Les avantages ſont, entr'autres, de pouvoir deſſiner les objets imités par la Sculpture, avec le relief qu'ils offrent dans la nature même, de deſſiner à ſa volonté ces objets dans tous les ſens & dans un état fixe, ou d'immobilité, qui laiſſe au Deſſinateur tout le tems d'obſerver, d'imiter, de ſe corriger, de recommencer, ce que la nature vivante ne peut procurer que pendant quelques inſtans.

Enfin, les modèles en plâtre procurent & multiplient les copies exactes d'une infinité de beaux ouvrages antiques & modernes, que le jeune Artiſte ne pourroit étudier ſans ce ſecours, parce qu'ils ſont diſperſés, & que le Deſſinateur, dans les endroits même où chacun des beaux ouvrages ſe trouve, ne pourroit en diſpoſer à ſon gré, comme il fait de la figure en *ronde boſſe*, qu'il acquiert à peu de frais, qu'il place dans ſon attelier, & qui le rend poſſeſſeur de ce que l'Art a produit de plus parfait.

La *boſſe*, priſe ſur la nature par parties, telles que ſont des bras, des cuiſſes, des jambes, des pieds & des mains moulés en plâtre ſur des figures vivantes & choiſies, dans leſquelles ces parties ſe trouvent particulièrement belles, ſont des ſecours précieux pour le Deſſinateur & le Peintre, ainſi que pour le Statuaire.

Quelques inconvéniens ſont, comme je l'ai dit, attachés à l'étude de la *boſſe*. J'en parlerai dans l'article DESSIN; & je dirai ici d'avance, que cette étude, trop aſſidue, habitue à une imitation froide qui, quelquefois, ſe fait ſentir & dans le Deſſin & dans la Peinture. D'ailleurs, le clair-obſcur, ou l'effet de la lumière & de l'ombre, ſur des ſurfaces dures & polies, telles que ſont le marbre, le plâtre, le bronze, &c. differe très-ſenſiblement, pour ceux qui l'obſervent, de l'effet de la lumière & de l'ombre ſur des ſurfaces pénétrables, molles & élaſtiques, telles que la chair & la peau.

Il y auroit d'autres nuances d'avantages & de déſavantages à obſerver, relativement à l'étude de la *boſſe*; mais qui demandent d'aſſez longues diſcuſſions. L'étude de la Peinture eſt ſi étendue, lorſqu'on l'enviſage dans toutes ſes parties, que chaque article d'un Dictionnaire

de cet Art deviendroit aiſément un traité, ce qui ne peut convenir à cette forme d'ouvrage.

B R

BRILLANT. On dit, *un ton brillant*, *une couleur*, *une lumière brillante*; on dit encore : *ce tableau attire par le brillant de ſon coloris.*

L'effet de la lumière & l'imitation de ſes effets attirent effectivement la vue. Dans la Peinture, on dit, en parlant des moyens par leſquels on imite la lumière & ſes effets, ſur-tout lorſqu'ils ſont heureux, qu'ils *appellent le ſpectateur*; mais lorſqu'on appelle quelqu'un, on s'engage à ſatisfaire l'empreſſement qu'on lui occaſionne. Le tableau *brillant* ſemble donc contracter l'obligation d'offrir à ceux qu'il a attirés, plus de perfection que le tableau qui ſe laiſſe chercher. Dans une galerie, dans un cabinet de tableaux, on court vers l'ouvrage *brillant*, perſuadé qu'il doit répondre à l'idée qu'on s'en forme. Autant en arrive ſouvent aux hommes, & l'on eſt aſſez ſouvent trompé par la nature & par l'imitation.

Cette réflexion ne ſuppoſe pas cependant qu'il faille regarder ce charme qui attire comme un défaut. La Peinture, principalement, doit au ſens de la vue un premier tribut. Mais il faut dire & répéter à la jeuneſſe, pour qui l'éclat & le *brillant* en tout genre ont trop d'attrait, qu'il eſt plus aiſé de promettre ainſi, que de tenir cette ſorte d'engagement. Souvent le *brillant* de la couleur nuit à l'accord eſſentiel que le ſpectateur attiré ne manque pas d'exiger, lorſqu'il s'eſt placé dans le point de vue du tableau. La plus grande partie des ouvrages des grands Maîtres ſont recommandables par l'accord & par l'harmonie, ſoit de la couleur, ſoit de la

compoſition, ſoit enfin du tout enſemble. Ce n'eſt que dans certains ſujets que quelques Peintres célèbres ont eu pour but d'attirer principalement la vue, en imitant certains effets *brillans*, aux riſques qui pouvoient en réſulter pour la parfaite harmonie de leurs tableaux. Cette hardieſſe peut être méditée & autoriſée dans certaines circonſtances; mais le plus ſouvent elle n'eſt dans la jeuneſſe que l'effet général d'une prétention peu raiſonnée, qui fait oublier que l'air interpoſé, les rejailliſſemens & les reflets de la lumière rompent ſans ceſſe les couleurs & les tons de la nature, pour la rendre véritablement harmonieuſe; que ces effets ſont ſi favorables à nos organes, que nous modérons la lumière dans les lieux que nous habitons le plus ordinairement, lorſqu'elle y devient partiellement ou généralement trop brillante.

Pour revenir à la Peinture, il faut obſerver encore que les tableaux, au moment qu'ils ſont terminés, ſont autoriſés à offrir une ſorte de *brillant* dans le coloris, qu'on peut nommer *fraîcheur* de tons; & que ſi ce *brillant* paroît quelquefois s'élever au-deſſus de l'accord harmonieux qu'on deſire, on doit l'excuſer, dans la certitude que ſi le tableau eſt peint d'une manière franche & de couleurs ſolides, il acquerra, avec le tems, ce qui peut lui manquer pour une plus parfaite harmonie. Pluſieurs Maîtres, célèbres & ſavans dans leur Art, ont prévu cet effet inévitable, & ſe ſont permis un coloris plus *brillant* qu'il n'auroit dû l'être, mais c'étoit pour que la diminution opérée par le tems ne leur ôtât pas l'avantage dont ils vouloient s'aſſurer pour la ſuite. Si l'on demandoit comment & par quels procédés la nature opère ces changemens, qui font dire qu'un tableau s'eſt *accordé*,

qu'il s'eſt *peint*, qu'il s'eſt *fait*, il ne ſeroit pas facile de l'expliquer d'une manière abſolument claire pour tous les Lecteurs; mais pour en dire quelque choſe, je ferai obſerver, qu'une multitude d'atômes & de pouſſières imperceptibles qui voltigent dans l'air, s'attachent ſur la ſuperficie de la Peinture, rempliſſent de petites cavités que l'œil n'y apperçoit pas, & que, répandus ainſi ſur la ſurface du tableau, ils adouciſſent la crudité des couleurs & les uniſſent par une ſorte de ton général. D'un autre côté, quelques-unes des parties colorées perdent de l'éclat par une inſenſible évaporation, & gagnent de la ſolidité en *prenant plus de ton*. Les ombres ſur-tout éprouvent cet effet, & le ſoin prévoyant du Peintre eſt de les compoſer de couleurs qui ne noirciſſent pas. Ainſi, d'une part, l'air étend peu-à-peu une ſorte de voile harmonieux par l'effet dont j'ai parlé d'abord; & de l'autre, les couleurs pendant aſſez long-tems après avoir été employées, conſervent, s'il eſt permis de s'exprimer ainſi, une ſorte de vie qui fait acquérir aux unes plus de conſiſtance, & qui en fait perdre aux autres. Il réſulte de ces obſervations, que l'art du Peintre, relativement à cette partie, conſiſte, non-ſeulement à colorier de manière à contenter ceux qui jouiſſent de leurs ouvrages, lorſqu'ils viennent d'être produits; mais encore à faire une eſtimation anticipée des changemens qui doivent s'opérer ſur le coloris.

BRIQUETÉ. Un tableau choiſi dans la nature n'a le plus ordinairement aucune couleur diſtinctive & générale qui ſoit aſſez prononcée pour qu'on lui donne un nom. Il eſt bien rare que l'on puiſſe dire proprement que la nature ſoit rouge ou bleue, ou d'une couleur rouſſe

ou *briquetée ;* ce qui voudroit dire, qu'un aſpect qui embraſſe un aſſez grand nombre d'objets, auroit généralement une des couleurs que je viens de déſigner. On peut donc regarder comme un défaut qu'un tableau rappelle au premier aſpect une couleur particulière.

Le mot *briqueté* déſigne une couleur d'un rouge approchant de la brique ; quelques Peintres rappellent trop généralement dans leurs ouvrages, cette couleur, parce que pluſieurs teintes de leurs tableaux ſont rougeâtres.

Cette ſingularité, ainſi que celles du même genre, proviennent de l'habitude que ſe fait l'Artiſte d'employer trop ſouvent, dans les mêlanges de ſes teintes, dans ſes paſſages & dans ſes ombres, une couleur qu'il a priſe en affection. Cette habitude eſt une négligence & un oubli habituel des principes fondamentaux du coloris. Quelquefois elle eſt occaſionnée auſſi par l'imitation d'un Maître qui avoit contracté ce défaut. On eſt encore entraîné à faire entrer certaines couleurs, ou plutôt certains tons dans les nuances, dans les paſſages & dans les ombres, par la facilité qu'on trouve par ce moyen d'accorder généralement un tableau. Enfin, la couleur dont la toile a été couverte dans ſon apprêt, peut y contribuer. Ainſi, lorſque la toile eſt apprêtée avec une couche de *rouge-brun*, comme il a été d'uſage de les apprêter généralement pendant un tems, il arrive quelquefois que le ton de cet apprêt perce au travers de pluſieurs des couleurs dont on la couvre, & le tableau peut préſenter des tons *briquetés*, qui ne proviennent pas du ſyſtême de colorer du Peintre, mais de l'apprêt de ſa toile.

Je trouverai occaſion, dans pluſieurs articles, de

m'étendre davantage ſur l'influence que le ſyſtême, ou l'habitude ou la négligence à ſe défendre de l'abus des moyens de pure convention, ont ſouvent dans la Peinture.

BROCANTER, BROCANTEUR, BROCANTE, BROCANTAGE. *Brocanter*, ſignifie vendre en détail ou troquer des tableaux, des ouvrages de luxe, des bijoux, des meubles d'agrément.

Le *Brocanteur* eſt celui qui exerce cette profeſſion, dont les opérations ſont d'autant plus arbitraires, qu'elles ſont ſuſceptibles de plus de combinaiſons mercantiles & plus dépendantes des fantaiſies & des modes.

La *brocante* ou le *brocantage* ſont des termes du langage familier de la Peinture, & ces termes déſignent les opérations dont j'ai parlé. On peut obſerver que notre langue offre, à l'égard de quelques profeſſions ou métiers, des dénominations qui emportent avec elles une idée de la manière dont ils ſont le plus ſouvent exercés. On entend généralement par *Maquignon*, non-ſeulement un homme qui vend & troque des chevaux, mais celui qui dans ce commerce eſt taxé de joindre fréquemment à l'intelligence permiſe, une adreſſe & des artifices moins eſtimables. On a moins de confiance au *Cabaretier* qu'au *Marchand de vin en gros*. Le *Brocanteur* eſt regardé en général comme étant à-peu-près, à l'égard des tableaux dont il fait commerce, ce que le Cabaretier & le Maquignon ſont à l'égard du vin & des chevaux. Le *Brocanteur* eſt donc taxé juſtement ou injuſtement de vendre ou de troquer le plus adroitement & le plus avantageuſement qu'il le peut, des marchandiſes ſouvent déguiſées & frelatées. L'idée que le Public a attachée

au nom de *Brocanteur*, devroit naturellement mettre en garde ceux qui, pour ſatisfaire leur goût & leur fantaiſie, achètent, ou ſe défont de ce qu'ils ont acheté; mais, par une ſorte de fatalité, l'Amateur peu expérimenté accorde d'autant plus facilement ſa confiance au *Brocanteur*, que ſes deſirs ſont plus ardens. Il eſt vrai que le *Brocanteur*, qui n'ignore pas que le nom qu'il porte doit être un ſignal de précautions & de défiance pour ceux qui achètent de lui, repoſe ſa conſcience ſur le ſoin qu'on doit avoir de ſe mettre en garde. *Caveat emptor* eſt la baſe de ſa tranquillité morale; & pour la rendre plus inaltérable, il eſt le premier à établir les lumières & la ſagacité des Amateurs, en leur prodiguant ces qualités, en raiſon de la généroſité & de la confiance qu'on montre à ſon égard.

Au reſte, il faut obſerver auſſi que le jugement & l'appréciation des tableaux qu'étale le *Brocanteur*, exigeroit ſouvent, de la part des acheteurs, une fineſſe, une perſpicacité & des connoiſſances qui ſont le partage d'un bien petit nombre d'Amateurs & d'acheteurs. Diſtinguer la manière des maîtres, eſt une de ces connoiſſances; mais il eſt un ſi grand nombre de maîtres, qu'il eſt difficile de bien conſerver la mémoire & les caractères diſtinctifs de chacun. D'ailleurs, pluſieurs étant élèves les uns des autres, ſe ſont reſſemblés de manière à faire tomber dans la mépriſe; &, ce qui eſt plus fâcheux, on peut parvenir à les copier avec une telle adreſſe, qu'on y ſoit aiſément trompé. Dans l'Art de l'Ecriture, non-ſeulement le fauſſaire eſt puni, mais pour le juger & le convaincre, il exiſte des Vérificateurs autoriſés: dans l'Art de peindre, le copiſte eſt d'autant plus loué, qu'il trompe davantage, & il n'exiſte point encore

de Vérificateurs en titre, à qui l'on puiſſe avoir recours.

L'Amateur novice eſt donc expoſé à être trompé, premièrement dans la connoiſſance des maîtres, & dans la diſtinction qu'il lui faut faire entre l'original & la copie; mais il n'eſt pas au bout des épreuves de ſon noviciat.

Le *Brocanteur*, expert dans tous les moyens de ſa profeſſion, ſait retoucher, repeindre, donner à propos au tableau le caractère reſpectable de l'ancienneté, ou la fraîcheur & l'éclat d'un âge moins impoſant. Il ne ſe croit point obligé de répondre que ces caractères durent au-delà du tems néceſſaire au marché. Il doit encore avoir le talent d'expoſer ſes tableaux au jour le plus favorable, de le parer d'une bordure qui annonce un ouvrage diſtingué & précieux. Il ſait le vernir de manière à lui donner un éclat qui ſéduit même en éblouiſſant les yeux. Dans le nombre infini des artifices de la profeſſion dont je parle, & dont tous les détails ne me ſont pas connus, je ne dois pas oublier les facilités inſidieuſes que donnent ceux qui l'exercent, lorſqu'à l'aide d'un crédit onéreux, ils éludent la difficulté qu'auroit l'acheteur à s'acquitter avec lui. Alors le prix ſur lequel il n'eſt plus trop facile de ſe débattre, n'a d'autre baſe d'évaluation que le deſir de l'acheteur & la cupidité du marchand. Je dois mettre encore du nombre des moyens utiles au *Brocanteur*, les trocs dans leſquels il eſt naturel que le plus inſtruit & le plus exercé ait l'avantage.

Avec l'amour de la juſtice & de ſon prochain, ne ſeroit-on pas porté à deſirer, lorſqu'on voit le goût des tableaux devenu jouiſſance de luxe, multiplier de plus

en plus les *Brocanteurs* & leurs victimes, qu'il fût poſſible d'établir une commiſſion d'Artiſtes-Vérificateurs, auxquels ceux qui ſeroient aſſez modeſtes pour convenir de leur peu de lumières, ceux qui ſans ſecours ſont obligés de s'inſtruire à trop grands frais, & qui quelquefois, ſemblables aux joueurs, ſe croyent autoriſés par leurs pertes à faire quelques duppes, après s'être laſſés de l'être, pourroient avoir recours dans l'occaſion?

Un ſouhait qu'on pourroit encore faire, ſeroit que quelque *Brocanteur*, bien inſtruit des myſtères de ſa profeſſion, voulût bien donner au Public les détails de tous les moyens dont il auroit connoiſſance. Un ouvrage d'un Artiſte eſtimable * a dévoilé les artifices qu'on emploie dans l'Art de conſtruire. Cet exemple mériteroit d'être ſuivi; au reſte, on me rendra la juſtice de penſer que tout ce que je dis du *Brocanteur* & de ſes dupes, ne peut regarder ni la première claſſe des Marchands, ni la première des Amateurs. Il a exiſté & il exiſte des hommes intégres dans toutes les profeſſions, & de véritables connoiſſeurs : les premiers exercent avec délicateſſe leur profeſſion, ſe refuſent toute eſpèce d'artifice, & n'abuſent ni de l'inexpérience, ni de l'aveuglement des deſirs. Les ſeconds n'ont pas beſoin de vérificateurs.

Le ſeul point ſur lequel on pourroit leur demander des évaluations plus juſtes qu'elles ne ſont ordinairement, mais difficiles à fixer, regarde les ouvrages de Peinture, relativement aux genres. On devroit ſouhaiter que la mode & quelques ſpéculations de Marchands

* De M. Camus de Mezieres.

ne prétendent pas à une valeur arbitraire & disproportionnée à leur valeur *artielle* ou *libérale*, des tableaux qui vraiſemblement ne demandent ni l'étendue des connoiſſances, ni l'élévation de génie qu'exigent les plus grands genres. Aujourd'hui, malheureuſement pour les Arts, ce deuil ne peut plus être accompli. Les ouvrages, dont je parle, étant regardés plutôt comme objets de vanité & de luxe, que comme productions du génie, doivent ſubir néceſſairement le ſort de tout ce dont le caprice & la mode règlent l'eſtime & la valeur.

Cet abus, bien plus dangereux qu'on ne le croit communément, a l'inconvénient de détruire les véritables baſes qu'on devroit ſe former pour établir de juſtes jugemens, & par conſéquent d'intervertir les principes tirés de la raiſon & de la connoiſſance des Arts.

BROSSE. On ſe ſert, en peignant à l'huile, de broſſes & de pinceaux; la *broſſe* eſt une eſpèce de pinceau moins fin, plus groſſier que ce qu'on appelle plus ordinairement pinceau. La *broſſe* eſt formée de poils ou ſoies de cochon aſſez dures, médiocrement flexibles, peu diſpoſées à former la pointe en ſe réuniſſant à leur extrémité. Il faut un art ou une adreſſe particulière pour faire parfaitement les *broſſes* & les pinceaux; c'eſt avec leur ſecours que le Peintre, après avoir pris les couleurs ou les teintes qui ſont diſpoſées ſur ſa palette, les applique ſur la toile, pour les étendre enſuite, les mêler ou les unir les unes aux autres. Il paroît qu'on a commencé par faire des pinceaux, ou du moins que les Peintres s'en ſont ſervis avant de faire uſage des *broſſes*, parce que ces Artiſtes ont dû être portés à opérer avec la couleur, comme avec le crayon bien aiguiſé,

ou

ou la plume. Ils avoient beſoin pour cela de pinceaux qui fiſſent la pointe : leurs grands ouvrages mêmes étoient peints ainſi. Cette façon d'opérer contribuoit, avec pluſieurs autres cauſes, à la manière sèche qu'on remarque dans leurs ouvrages. Leur trait étoit fin, la touche étoit maigre, & par-là ſon effet manquoit de la perfection que l'uſage de la *broſſe* a procurée, à cet égard, aux Artiſtes.

La *broſſe* peut être de différentes dimenſions. Il y en a de très-groſſes, & elles ſont deſtinées pour les grands ouvrages & pour *couvrir*, comme on dit, les fonds. Il y en a de petites pour les parties qui demandent de la netteté & de la préciſion ; mais comme les *broſſes*, de quelque dimenſion qu'elles ſoient, ne font pas parfaitement la pointe, le trait qu'on forme par leur moyen & la touche qu'on place, ſont exempts de la maigreur que la perfection de l'Art exclut avec raiſon.

Cependant cet avantage de la *broſſe*, plus favorable à l'effet, ce moyen plus prompt, cet outil qui peint *plus large & plus gras*, pour me ſervir du langage de l'Art, n'exclut pas abſolument l'uſage du pinceau, dont quelques Artiſtes ſe ſervent encore ; mais ils en corrigent les inconvéniens & les deſtine à certains détails, qui demandent une grande préciſion ; c'eſt ce qui a lieu ſur-tout dans les tableaux d'une dimenſion moyenne ou petite, & dans ce qu'on appelle les *petits genres*, parce qu'ils permettent ou ſemblent même exiger une préciſion de trait indiſpenſable.

Pluſieurs obſervations ſe préſenteroient à cette occaſion. Je me bornerai à celle-ci : plus les genres qu'on nomme *précieux*, relativement à la manière dont ils ſont peints, ſe multiplieront, ainſi que les imitations ſerviles, & plus

le Public reprendra le goût de petits détails, goût nuisible aux grands progrès & aux grands procédés de l'Art, plus auſſi les Peintres reprendront l'uſage des pinceaux en les ſubſtituant à la *broſſe*; ce qui les éloignera de la manière grande & ſavante d'employer la couleur.

Tout genre a certainement ſon mérite, toute manière d'opérer a quelqu'avantage qui lui eſt propre; mais lorſque la théorie raiſonnée eſt parvenue à diſtinguer ce qui eſt meilleur pour la pratique de ce qui eſt moins avantageux, on peut aſſurer qu'elle a fait un pas vers la perfection; ſi l'on rétrograde, on s'en éloigne.

Jeunes Artiſtes, qui aſpirez à peindre d'une *grande manière*, accoutumez-vous à aiguiſer le moins que vous le pourrez vos crayons en deſſinant, & à vous ſervir le plus que vous le pourrez de la *broſſe* en peignant. Les grands Maîtres, en opérant ainſi, ont deſſiné finement & peint auſſi précieuſement qu'il le faut, relativement aux différens ouvrages qui les ont immortaliſés.

Vous blâmez les Peintres anciens qui, au renouvellement de l'Art opéroient autrement: prenez garde de retomber inſenſiblement dans les mêmes défauts. Trop malheureuſement dans nos Arts, nous ne parcourons qu'un cercle plus ou moins grand, & les derniers points de ce cercle ſe rejoignent aux premiers.

BROYER. *Broyer* les couleurs, ou les matières qu'on transforme en couleurs pour l'uſage de la Peinture, c'eſt les écraſer, les diviſer, les réduire en poudre & les rendre abſolument propres à l'Artiſte, en les amalgamant, pour ainſi dire, avec une portion convenable d'huile.

On place les matières *concaſſées* ſur une pierre très dure & très-polie; on les écraſe avec une *molette*: on

promène cette *molette*, qu'on preſſe des deux mains, ſur la pierre en tout ſens, & l'on continue cette opération, non-ſeulement pendant aſſez long-tems, pour que l'on puiſſe mêler l'huile aux matières pulvériſées, mais encore lorſque l'huile y eſt mêlée, pour les incorporer parfaitement enſemble.

La *molette*, dont il vaut mieux donner ici une idée que de remettre à en parler à l'article MOLETTE, eſt une eſpèce de gros tampon, plus large par le bas que par le haut, qui ſert à le tenir. L'extremité baſſe de ce tampon eſt plate & fort unie, & c'eſt en preſſant la matière des couleurs entre cette ſurface très-liſſe & celle également liſſe de la *pierre à broyer*, qu'on parvient à réduire preſque juſqu'à l'état de poudre *impalpable* les couleurs, & à les incorporer parfaitement à l'huile, de manière qu'une petite portion priſe & preſſée entre les doigts, ne fait ſentir aucun grain qui arrête les doigts.

La *pierre à broyer* peut être de différentes matières, ainſi que la *molette*. Le porphyre, l'agate, le cryſtal peuvent ſervir à ces uſages; mais nous entrerons dans ces détails dans le ſecond Dictionnaire, où nous donnerons auſſi des figures qui rendront les explications plus ſenſibles. Ce que je puis ajouter ici, pour donner quelqu'idée théorique à ce ſujet, c'eſt que les couleurs deſtinées à exécuter des tableaux précieux, demandent à être parfaitement diviſées & amalgamées avec l'huile la plus choiſie. On doit aiſément ſentir que, plus l'Artiſte s'engage à entrer dans les plus petits détails des tons, des demi-teintes, des paſſages, plus il paroit ſouhaiter que l'œil le plus clair-voyant juge de près ſon ouvrage, & plus il eſt intéreſſant pour ſon ſuccès que nul obſtacle phyſique ne s'oppoſe à ſon travail, & que nulle inéga-

lité, nulle aſpérité, nul corps étranger ne ſe faſſent appercevoir dans ſa couleur : c'eſt par cette raiſon que quelques Artiſtes, qui mettent un grand prix à ce genre de Peinture, préparent & broyent eux-mêmes leurs couleurs ; ils font un choix des portions les plus parfaites des matières qu'ils emploient ; ils les briſent, les pulvériſent, les *broyent* avec une huile choiſie, & cela dans un lieu propre & à l'abri de la pouſſière qui pourroit, par le mouvement le plus léger de l'air, y porter des atômes étrangers. Ces ſoins, qui paroiſſent minutieux, ne ſont point blâmables, parce que les couleurs extrêmement pures ſe conſervent davantage, s'emploient avec plus de facilité & ſont ſuſceptibles de plus d'éclat.

Dans les grands ouvrages, ces mêmes ſoins ſeroient difficiles & peut-être impoſſibles à employer ; mais ils ne ſont point auſſi néceſſaires, parce que ces ouvrages ſe voyent de plus loin. Cependant j'obſerverai que ces raiſons ſervent trop ſouvent de prétexte à une négligence nuiſible aux Artiſtes qui ſe la permettent, & blâmable dans pluſieurs Marchands qui préparent les couleurs avec trop de négligence, ſans mettre aſſez de choix dans les matières, & en y en introduiſant d'hétérogènes. L'Artiſte y perd une facilité d'opérer néceſſaire ; ſes teintes ſont plus ſujettes à ſe ſalir ; enfin, ſes ouvrages moins phyſiquement purs, conſervent moins l'accord qu'on leur donne & ſe détruiſent plus vîte.

BRUN. On dit quelquefois, à l'occaſion d'un tableau, dont le ton général eſt ſombre, & les touches ou les ombres trop *foncées*, *il faudroit adoucir les bruns de ce tableau.* Voilà, à ce qu'il me ſemble, à-peu-près la

ſeule application théorique de ce mot qui, d'ailleurs, eſt ſimplement un nom, par lequel on déſigne quelques tons de couleurs, quelques teintes, quelques nuances. Car il n'y a parmi les couleurs fondamentales de la palette du Peintre, qu'une ſeule couleur dans la déſignation de laquelle entre le mot *brun*, qui eſt le *brun rouge*. On trouvera des détails ſur cette couleur dans le ſecond Dictionnaire.

BRUNI & BRUNISSOIR. Ce que j'ai dit à l'occaſion du *berceau*, donne quelques notions qui ſe réuniſſent ici à l'explication ſuccincte que demandent les deux termes de cet article. Ces deux termes ont rapport à la gravure.

Le *bruniſſoir* eſt un outil d'acier; ſa forme & les détails techniques qui lui ſont propres ſe trouveront dans le ſecond Dictionnaire au même mot BRUNISSOIR, & la figure de l'outil qui porte ce nom ſera gravée & repréſentée exactement dans les planches, aux renvois indiqués.

Le *bruniſſoir* s'emploie en le frottant à plat ſur la planche de cuivre qu'on veut *brunir*, ce qui ſignifie *polir*. On frotte plus ou moins fortement l'outil ſur la planche par le bout qui eſt très-uni, très-liſſe, & par cette opération, répétée avec patience, on parvient à détruire les aſpérités & les enfoncemens, & les rayures accidentelles qui ſe trouvent altérer la perfection de ſon *poli*. C'eſt à-peu-près, par rapport à la gravure, ce qu'on pratique lorſque pour rendre un deſſin qu'on exécute plus parfait, on efface avec la mie de pain, & mieux encore avec la gomme élaſtique, ce qui n'eſt pas aſſez net, aſſez précis, ou qu'on affoiblit des ombres trop fortes.

à main droite qu'on emploie avec le brunissoir ; s'appelle brunir.

BU

BURIN, BURINER. Le *burin* eſt un outil d'acier, taillé & aiguiſé de maniere à couper le bois, l'or, l'argent, le cuivre & les métaux même les plus durs ; il eſt employé dans la Gravure, & il y eſt principalement deſtiné à opérer ſur le cuivre rouge, qu'un long uſage fait regarder comme le métal le plus propre à l'Art de graver.

Un nombre des détails relatifs au *burin* & la repréſentation des différentes figures qu'on lui donne, relativement aux effets qu'on en attend, dans le ſecond Volume, avec M dans les planches qui y ont rapport.

De la maniere de tenir le burin.

Quelque peu [illegible] de théorique à cette première [illegible] la maniere de tenir le *burin* eſt inconteſtablement [illegible] le plus la perfection dont l'Art [illegible] ſuſceptible. Cette maniere de graver [illegible] plus [illegible] par les Flamands, les [illegible] que j'ai eu occaſion de citer [illegible]

[illegible] dans ce ſiècle, [illegible] plus généralement des Arts [illegible] abondant en produc- [illegible] concevoir comment [illegible] ſuffire. [illegible] ouvrages qui appauvrit [illegible] devoir qui ne con- [illegible] Sans entrer [illegible], dont le quels je m'occuperai

au mot GRAVURE, je dirai ſeulement que cet Art étant devenu d'un uſage infiniment plus habituel & plus général qu'il n'étoit, ſoit pour l'utilité, ſoit pour l'agrément, il en eſt réſulté qu'un bien plus grand nombre d'Artiſtes s'en ſont occupés ; mais par cette raiſon, la concurrence a engagé ces Artiſtes à chercher avec une ſorte d'émulation mercantile, les moyens d'abréger le travail, d'épargner ſur le tems & de gagner davantage. On a eu recours plus que jamais à l'eau-forte, à des outils, à des préparations qui demandoient moins de tems, d'études & de ſoins que le *burin ;* enfin le plus grand nombre d'Artiſtes de ce genre a regardé, que la perfection de la Gravure ſeroit d'en rendre les opérations auſſi expéditives, s'il étoit poſſible, que les manières de deſſiner les plus promptes. De-là les gravures imitant le lavis, imitant le crayon, en manière noire, les gravures colorées par le moyen deſquelles on a voulu exécuter & multiplier ſous la preſſe des tableaux, ce qui eſt abſolument impoſſible, c'eſt-à-dire, ce qui ne peut jamais approcher que de très-loin de la Peinture. Chacun de ces moyens d'opérer en Gravure a cependant ſes avantages particuliers & des uſages auxquels ils ſont propres ; auſſi je ſuis bien éloigné de les blâmer en eux-mêmes ; mais la cupidité qui en a multiplié bien ou mal-à-propos l'emploi, pour ſuppléer ſeulement à ce qui demanderoit plus de tems, plus d'études & de ſoin, eſt ce qui a, non-ſeulement nui au perfectionnement de la Gravure au *burin*, mais qui l'a fait preſque abſolument négliger au détriment de l'Art & à la honte du goût. Il y a donc, & je le dirai avec plus de détails ailleurs, il y a donc dans les Arts & dans les ſubdiviſions des Arts, des manières d'opérer propres à certains uſages,

qui, perfectionnées pour ces uſages, peuvent & doivent être eſtimées ; mais ſi ces manières d'opérer ſont employées aux genres & aux objets auxquels elles ne ſont point propres, non-ſeulement elles ſont mauvaiſes, mais encore elles deviennent très-préjudiciables aux Arts & au goût.

La plus grande partie des perſonnes qui ne ſont point aſſez initiées dans la pratique & dans la théorie du Deſſin, de la Peinture & de la Gravure, ignorent qu'elles ſont les différentes manières de graver, & ne peuvent ſentir la vérité des notions générales que je viens d'expoſer. Il ſeroit difficile, à moins qu'on ne s'étendit beaucoup, de leur faire comprendre clairement la ſupériorité de la manière de graver au *burin* ; & ce n'eſt pas ici la place de ces explications qui ſe trouveront au mot GRAVURE & autres. Ainſi je me contenterai de ces premières idées, que comprendront certainement les Maîtres & ceux qui ſont inſtruits, ſoit par l'obſervation, ſoit par le raiſonnement, ſoit enfin pour avoir ſuivi les Artiſtes qui s'occupent de la Gravure dans leurs différentes opérations.

BUSTE. *Buſte*, eſt un terme plus généralement adapté à la Sculpture qu'à la Peinture. Cependant il entre auſſi dans ſon langage, par exemple, à l'occaſion du portrait. Ce genre de Peinture produit en effet beaucoup plus de *buſtes* que de figures entières.

On appelle *buſte*, la repréſentation des parties ſupérieures du corps humain, c'eſt-à-dire, la tête, les épaules, une partie de la poitrine, & enfin les repréſentations de la figure humaine qui ne paſſent pas la ceinture. Il réſulte de cet uſage plus général de peindre le por-

trait en *buſte*, que la plupart des Peintres de ce genre ſe trouvent embarraſſés, lorſqu'il s'agit de repréſenter la figure entière. Il arrive même, parce que l'intérêt pécuniaire du plus grand nombre eſt de borner le portrait qu'on deſire à la partie la plus intéreſſante, qui eſt la tête, que les Peintres de portrait, peu habitués à étudier la nature par des Académies, ſe trouvent même embarraſſés à deſſiner & à diſpoſer les bras & les mains. Il eſt donc néceſſaire, on ne peut trop le répéter, aux Peintres de portrait, de deſſiner le nud & de s'exercer à la compoſition, au moins relativement à une ſeule figure; premièrement, parce que cette étude leur donne plus de facilité & plus de sûreté pour deſſiner & mettre parfaitement enſemble la tête, les emmanchemens du col & les épaules; mais encore que dans les occaſions où ils peuvent & où ils deſirent tous ſe trouver, de peindre le portrait en grand, & d'une manière qui ſe rapproche de l'*hiſtoire*, ils ne ſoient pas trop contrariés par le défaut d'habitude de deſſiner le nud & par la quantité d'études qu'ils ſe trouvent alors obligés de faire & qu'ils font avec peine. La repréſentation de la figure réduite au *buſte*, a pluſieurs difficultés par elle-même, qui deviennent moindres, lorſque l'Artiſte a étendu ſon talent juſqu'à deſſiner & compoſer correctement & facilement la figure entière. Dans le nombre de ces difficultés, il en eſt une qui exige une attention particulière. La tête paroit preſque toujours trop forte dans les portraits bornés aux épaules, parce que les yeux, accoutumés à comparer la tête d'un homme à tout le reſte de ſon corps, ne le compare alors qu'à une très-petite partie. Il faut donc quelquefois, ſurtout ſi l'original ſe trouve mal proportionné & ſi la groſſeur des épaules & du *buſte* eſt plus forte qu'elle ne devroit

l'être, ſe permettre quelques libertés qu'on ne prend avec avantage qu'autant qu'on a l'habitude des proportions générales & des modifications dont elles ſont ſuſceptibles. D'ailleurs, le mouvement qu'on cherche à donner à une tête, pour la rendre plus pittoreſque, plus piquante, plus agréable, plus conforme au caractère de celui qu'on peint, ce mouvement, dis-je, ne peut être ſaiſi avec juſteſſe, avec grace, de manière à faire imaginer celui de toute la figure, qu'autant que l'Artiſte ſe repréſente bien en effet la figure entière, participant à ce mouvement, ou l'occaſionnant. Or cette repréſentation idéale ne ſe peint avec juſteſſe à l'imagination du Peintre, qu'autant qu'il eſt en état de la réaliſer par un deſſin de la figure entière. Ce n'eſt pas tout : les draperies, les habillemens, les parures demandent, pour être employées de manière à ne point nuire à l'enſemble du *buſte* même, que l'Artiſte deſſine correctement le nud qui eſt deſſous. Si l'on donne à l'Artiſte la liberté d'étendre ſa compoſition aux bras & aux mains, la néceſſité de deſſiner la figure, eſt bien plus démontrée ; & la plupart des portraits, même en *buſte*, ne prouve que trop que plus d'un Artiſte de ce genre néglige cette ſcience du deſſin, qui eſt la baſe de tous les genres de la Peinture. Je ne dirai rien de la compoſition de la figure entière, parce que je ſortirois de mon ſujet.

C

CABINET, CABINETS DE TABLEAUX.

Un *Cabinet de tableaux* ſignifie une collection d'ouvrages de Peinture ; & l'on ſe ſert de cette dénomination, quand même la collection rempliroit un palais. Certainement, lorſque cette expreſſion s'eſt établie, la prétention & le faſte n'exiſtoient pas à cet égard autant qu'ils exiſtent aujourd'hui. Je me tranſporte aux tems peu éloignés, où les Arts ont commencé à fleurir, & je me repréſente un homme, ami des Arts & lié avec les plus habiles Artiſtes de ſon tems qui, ſur ſon ſuperflu ou ſon économie, à l'aide de ſes connoiſſances & de ſes ſoins, parvenoit à réunir un certain nombre de tableaux de Maîtres recommandables. Cet homme ne diſoit point : je poſsède une *collection ſuperbe.* Il diſoit ſimplement : *j'ai un cabinet qui renferme quelques bons tableaux.* On imita cet homme ; car l'imitation de quelqu'eſpece qu'elle ſoit, eſt naturelle & habituelle parmi nous. Bientôt on pût citer pluſieurs collections ou *cabinets de tableaux*, & la diſtinction qu'on accorda à ceux qui en étoient poſſeſſeurs, en augmenta bientôt le nombre. Ce qui eſt aſſez ſingulier, c'eſt qu'à meſure que les faiſeurs de collections ont rempli des appartemens vaſtes d'un nombre conſidérable d'ouvrages de Peinture, la vanité ait daigné conſerver encore la manière de s'exprimer, qu'employa d'abord la modeſtie.

La plus ample collection s'appelle donc encore *cabinet*, & cette dénomination eſt en uſage pour un grand nombre d'objets curieux & ſcientifiques. On dit un *cabinet* de

livres, mais plus ordinairement une *bibliothéque.* On qualifie de *cabinets* les collections qui renferment des médailles, des deſſins, des eſtampes, des objets d'hiſtoire naturelle; & pour ſuivre l'hiſtorique de cette dénomination qui s'eſt étendue & a jetté des branches aſſez remarquables, les Joueurs de gobelets & les Charlatans, que l'intérêt & une ſorte de vanité, qu'ils n'avoient pas autrefois, portent à ſe rapprocher des Sciences & des Arts, appellent *cabinets de Phyſique* & *laboratoires* les endroits où ils attirent le Public, & où ils tirent partie de la curioſité par l'adreſſe & le preſtige. Cette dénomination eſt un nouveau moyen du charlataniſme, & ce moyen une ſorte de familiarité qui rapproche trop les Sciences, ainſi que les Beaux-Arts, des artifices qui n'ont pour but que le vil intérêt. Au reſte, le rapprochement des charlataneries & des ſciences naît de ce que ces dernières étant exercées plus généralement qu'elles ne l'étoient, excitent davantage à en tirer parti, & à chercher, ſur-tout dans les nouvelles découvertes, des moyens d'opérer quelques effets extraordinaires, dont les Charlatans adroits & d'une claſſe moins obſcure qu'ils n'étoient, ſavent tirer avantage. Les ſavans dédaignent les inconvéniens qui réſultent de ces approximations ou méſalliances dont je viens de parler; & ces inconvéniens paſſagers ne peuvent en effet être bien dangereux, à moins que les adminiſtrateurs & les hommes puiſſans ne ſe permettent trop de les favoriſer.

Les hommes d'Etat, plus inſtruits des affaires importantes d'adminiſtration, que des Sciences & des Arts, ſont diſpoſés à être trompés, même en raiſon de leur zèle pour le bien public; & l'on peut les regarder, à cet égard, comme les parens affectionnés, toujours

prêts, lorſque leurs enfans ſont malades, à croire vrais les miracles dont ſe vantent les gens qui en font le moins. Pour revenir aux *cabinets* de tableaux & à ceux qui en tirent vanité, leur relation avec le charlataniſme conſiſte, en ce que, d'une part, l'on trouve dans plus d'une collection moderne des tableaux apprêtés, repeints, déguiſés, parés pour les faire croire meilleurs qu'ils ne ſont; & d'autre part, de ce que les poſſeſſeurs, dans leurs éloges exagérés, parlent trop ſouvent le langage dont nous rions, lorſque par haſard nous l'entendons dans les places publiques.

L'influence qu'a le charlataniſme des *cabinets* ſur le goût national, n'eſt pas difficile à appercevoir. Premièrement, ces collections, compoſées ſans connoiſſance, & par prétention, ſont peu utiles aux Artiſtes conſommés; ſecondement, elles trompent ceux qui manquent de lumières. Les collections de cette eſpèce ne ſont donc bien réellement favorables qu'à l'intérêt des Marchands qui y font paſſer ſucceſſivement un grand nombre de tableaux dont ils tirent parti, & à la vanité des poſſeſſeurs, qui ſont portés à rendre leurs collections d'autant plus riches en nombre, qu'ils le ſont moins eux-mêmes en connoiſſances.

Si les *cabinets* étoient formés comme ils devroient l'être, ils réuniroient, par rapport aux Arts & au goût, les avantages infiniment précieux dont quelques-uns jouiſſent à juſte titre; car rien n'eſt plus capable de donner des idées des genres, des manières, du mérite des différens Maîtres, & par conſéquent de l'Art en lui-même, que de pouvoir, ſans ſortir du même lieu, comparer un grand nombre de chefs-d'œuvres; d'ailleurs rien de plus avantageux pour la conſervation de ces chefs-d'œuvres,

que les ſoins auxquels ceux à qui ils appartiennent s'engagent par vanité même avec le Public, qui, venant juger lui-même de ces ſoins, fait l'éloge des poſſeſſeurs les plus attentifs à les remplir.

Les *cabinets* de tableaux, tels que je les ſuppoſe, ceux dans leſquels on n'admet point d'ouvrages incertains, altérés, déguiſés, & que les poſſeſſeurs ouvrent non-ſeulement aux Artiſtes, mais à tous ceux qui veulent réellement s'inſtruire, ſans acception d'état, les collections enfin, où l'on aſſemble & l'on rapproche avec une ſorte de méthode les beaux ouvrages, deviennent donc, pour les Arts & pour la nation, des écoles, dans leſquelles les Amateurs peuvent prendre des notions, les Artiſtes faire des obſervations utiles, & le Public recevoir quelques premières idées juſtes. Les poſſeſſeurs des *cabinets* formés ſur ces principes, ont certainement droit à la reconnoiſſance publique & à l'intérêt particulier de tous ceux qui s'occupent des talens. C'eſt auſſi, lorſque les collections ſont telles que je les ſuppoſe, qu'elles ſubſiſtent & paſſent de génération en génération, tandis que les collections nombreuſes & imparfaites deviennent en peu de tems à charge même à ceux qui les font, ſoit par le prix qu'ils ſont inſenſiblement obligés d'y mettre & les tromperies qu'ils éprouvent, ſoit par l'embarras que le nombre ſeul leur donne. Auſſi les poſſeſſeurs, privés de l'eſpérance que leurs héritiers puiſſent ſe charger d'un mobilier conſidérable, dont la valeur eſt douteuſe, s'en dégoûtent & s'en défont ſouvent, comme on ſe débarraſſe d'une ſociété mêlée qui s'eſt augmentée au point de devenir inſupportable, même à celui qui l'a raſſemblée. Que les vrais Amateurs, ceux qui veulent s'inſtruire en jouiſſant, & donner lieu aux autres

de jouir en s'inſtruiſant, ſe rapprochent donc le plus qu'il eſt poſſible, en formant leurs collections, des premiers *cabinets ;* qu'ils donnent au choix ce qu'ils ſacrifient trop ſouvent au nombre ; mais pour cela il faudroit, qu'oubliant les prétentions inſpirées par le luxe, par des imitations & des inſtigations pernicieuſes, ils euſſent plus de confiance dans les Artiſtes éclairés, que dans ceux que l'intérêt pécuniaire excite à tirer ſans ceſſe parti de la crédulité, de l'ardeur de poſſéder & du défaut de connoiſſances.

CALQUER & CALQUE. L'opération qu'on déſigne par le mot *calquer*, eſt celle par laquelle on fait paſſer, en quelque façon, mécaniquement le trait d'une figure ou de quelque partie d'un deſſin ou d'un tableau, ſur un papier, ſur un vélin, ſur une toile, &c. Cette opération ſe fait par pluſieurs moyens ; & quoique naturellement ce détail appartienne à la ſeconde Partie de ce Dictionnaire, où il en ſera encore queſtion, je ne me refuſerai pas à en dire ici quelque choſe, parce que la facilité mécanique que préſente l'opération de *calquer*, eſt aſſez ſouvent miſe en uſage par les perſonnes qui, n'ayant point de connoiſſances réelles & manquant de la facilité de deſſiner, croyent ſuppléer à ce talent indiſpenſable dans tous les Arts du deſſin, ſans ſe donner la peine de l'acquérir.

La manière la plus commune de *calquer* un deſſin, (& je me borne à ce détail,) eſt de frotter le revers du papier ſur lequel il eſt fait, de ſanguine, ou de mine de plomb en poudre. Lorſque ce revers eſt rougi, ou noirci également par-tout, lorſqu'on l'a eſſuyé légèrement pour ôter le ſuperflu de la ſanguine ou de la mine

de plomb, on aſſujettit, avec de la cire ou des épingles, le deſſin ſur une feuille de papier, de manière que le côté empreint de crayon rouge ou noir ſoit appliqué ſur le papier blanc ; enſuite, avec une pointe de métal, qui doit ne pas être coupante, on paſſe, en appuyant autant qu'il eſt néceſſaire, ſur le trait qu'on veut *calquer*. Alors l'empreinte du crayon, dont eſt couvert le revers du deſſin, ſe trouvant preſſée dans le paſſage de la pointe ſur le papier blanc, y laiſſe une trace, ou ce qu'on appelle un *calque* ; & ce trait *calqué* eſt plus ou moins exact, plus ou moins ſpirituel, enfin plus ou moins utile en raiſon de ce que celui qui *calque* a de connoiſſance & même d'habitude acquiſe de l'Art du Deſſin.

Les dernières lignes de cette explication, que j'ai rendue la plus claire qu'il m'a été poſſible, me conduiſent naturellement aux notions que je deſtine ici à ceux qui ne ſont pas bien initiés dans les Arts, & qui par conſéquent ont de fauſſes ou incomplettes idées ſur ce qui a rapport à leurs diverſes pratiques. En effet, combien de jeunes gens, d'hommes du monde, de perſonnes même qui ont le but de s'occuper des Arts, ſont diſpoſés à penſer qu'en *calquant*, auſſi exactement qu'ils le peuvent, un contour, un trait ; ce contour ou ce trait ſe trouvera ſemblable à celui qu'ils veulent reproduire, & qu'ils n'auront plus qu'à imiter les ombres pour avoir doublé l'original qu'ils cherchent à copier ?

Cependant on doit, pour les détromper & les inſtruire, leur dire ici avec franchiſe, que ce trait mécanique qu'ils obtiennent par une opération dont la juſteſſe leur paroît démontrée, n'a & ne peut avoir de mérite qu'en proportion du talent que poſsède celui qui le forme ; de

de manière que ſi celui qui *calque* n'a nulle idée & nulle habitude de deſſiner, ſon *calque* atteſtera ſon incapacité, & lui ſera d'autant moins utile, que cette incapacité de deſſiner le trait annonce celle qu'il doit avoir de répartir les ombres & les lumières, & de les indiquer en formant avec le crayon des hachures convenables & tracées dans l'ordre qu'il eſt néceſſaire de ſuivre. Il faut donc que le copiſte qui *calque*, ſoit capable d'imiter, ſans *calquer* le deſſin qu'il veut copier, au moins juſqu'à un certain point d'exactitude. Il faut par conſéquent qu'il ſoit en état de ſentir les formes relatives aux contours, les raiſons qui ont fait placer & prononcer les touches, qui ont fait adoucir & ſuſpendre, pour ainſi dire, le trait dans certaines parties; il faut, dis-je, qu'en *calquant* il ſente tout cela, & qu'il s'en rende plus ou moins compte, pour que le *calque* ait quelque mérite & rempliſſe l'intention qui le fait entreprendre. Un homme qui *calque* ſans ſavoir deſſiner, eſt aſſez ſemblable à celui qui copieroit ou liroit un ouvrage écrit dans une langue étrangère pour lui, & qui, ne connoiſſant & n'employant aucune inflexion, aucun accent, aucune ponctuation, imiteroit machinalement des ſignes inconnus pour lui, ou ne prononceroit que des ſons *inſignifians*.

Il réſulte de-là que l'opération de *calquer* n'eſt bonne à rien à celui qui ne ſait rien, & ſouvent eſt aſſez peu néceſſaire à celui qui ſait.

On demandera, pourquoi donc le *calque* eſt en uſage dans les Arts. La queſtion eſt juſte & elle exige encore quelques notions convenables à ce Dictionnaire.

Il ſe rencontre un aſſez grand nombre de circonſtances dans leſquelles ceux qui pratiquent la Peinture & les branches des Arts qui en dérivent, ont un grand intérêt

à épargner ou à ménager des inſtans précieux ; & il en eſt où il eſt important pour eux de parvenir promptement à une exactitude d'imitation, que j'appellerai géométrique ou préciſe autant qu'il eſt poſſible. La Gravure en offre les plus fréquens exemples. On ne peut rien tracer avec le crayon ſur la planche vernie, ſur-tout lorſqu'il s'agit d'y tranſmettre le trait juſte & exact d'un deſſin ou d'un tableau, parce que le vernis dont on ſe ſert le plus communément eſt mol, & qu'il s'enlève trop facilement de la ſuperficie du cuivre qu'il couvre. Il faut donc avoir recours au *calque*. D'ailleurs le Graveur qui eſt ſuppoſé, (quoique la ſuppoſition ne ſoit pas aſſez communément juſte,) le Graveur, dis-je, qui eſt ſuppoſé ſavoir deſſiner, parvient plus promptement & plus exactement à copier ſur ſon cuivre le trait de l'ouvrage qu'il doit graver, en *calquant* avec intelligence & fidélité ce trait de la manière que j'ai indiquée. Cette manière eſt cependant ſuſceptible d'un aſſez grand nombre de modifications, dont je donnerai le détail dans le ſecond Dictionnaire, à l'article relatif à celui-ci ; mais je mettrai dans ce moment ſur la voie ceux qui n'ont beſoin que de notions générales. Une opération preſqu'auſſi utile que celle dont je viens de donner l'idée, & qui y a aſſez de rapport, eſt celle de copier mécaniquement, dans des proportions différentes, le trait qu'on veut imiter. Il eſt moins ordinaire que l'on ait beſoin de copier dans une plus grande dimenſion, que l'original dont on s'occupe, ſoit pour la Gravure, ſoit pour la Peinture, ſoit pour imiter en général, qu'il ne l'eſt, d'avoir à réduire un original dans une dimenſion plus petite ; auſſi les moyens mécaniques inventés pour ces ſortes d'opérations ſont-ils généralement connus ſous la déſignation de *moyens de*

reduire : compas de réduction, &c. On emploie, en effet, pour ces opérations des compas qui ſont appropriés à cet uſage, ou des quarrés que l'on trace légérement ſur un deſſin, & dont on trace un même nombre dans une dimenſion différente ſur le papier ou ſur le cuivre. Cette préparation mécanique donne la facilité & la ſûreté de réduire exactement ou de copier un deſſin ou un tableau dans une grandeur proportionnelle relative à l'original ; mais ainſi que dans l'opération de *calquer*, & plus même que dans cette opération, il eſt néceſſaire que celui qui réduit, ait le talent de deſſiner, & l'aptitude à ſe rendre compte de ce qu'il fait ; de maniere qu'en employant plus de temps, il put en venir à bout, même ſans le ſecours des moyens mécaniques dont je viens de parler. Ainſi, dans les Arts du Deſſin, les ſecours que l'induſtrie a imaginés pour ſimplifier, pour favoriſer, pour abréger & pour aſſurer les opérations, n'ont des avantages réellement utiles que pour ceux qu ſont inſtruits, & qui, à la rigueur, pourroient s'en paſſer. Il ſeroit fort avantageux que les hommes, dont les connoiſſances ſont ſi ſouvent moindres que leurs prétentions, fuſſent convaincus de cette vérité pour leur avantage, pluſieurs renonceroient peut-être aux petites ſupercheries ſur leſquelles ils établiſſent de petites réputations, & à l'aide deſquelles ils font ſouvent parade de talens qu'ils n'ont réellement pas.

CAMAYEU. Le *Camayeu* eſt, dans ſa définition la plus ſimple, une imitation faite par le moyen d'une ſeule couleur, variée par le ſeul effet du clair-obſcur, c'eſt-à-dire, plus claire ou plus ombrée. On a compris ſous cette dénomination, des peintures de deux & de

trois couleurs, mais dans leſquelles on n'a pas pour but d'imiter la couleur naturelle des objets.

On dit un *camayeu* bleu, verd, rouge, &c.; on dit auſſi des peintures en *camayeu*. Voilà à-peu-près les phraſes dans leſquelles on emploie le plus ordinairement ce mot. On peut y ajouter une manière de critiquer & de déſapprouver un tableau qui conſiſte à dire d'un tableau trop égal de couleur, ce tableau n'eſt qu'un *camayeu*.

Les Deſſins faits à la *ſanguine*, à la *pierre noire*, à la *mine de plomb*, aux *différens crayons*, au *biſtre*, à *l'encre;* la plûpart des gravures, des tontiſſes, des papiers teints, des étoffes travaillées ou brodées, peuvent, à certains égards, être compris dans ce qu'on appelle *camayeu*.

Une grande partie des toiles peintes, les damas mêmes, &c. offrent des *camayeux*, & repréſentent plus ou moins bien, par nuances d'une, de deux ou de trois couleurs, les divers objets dont ils ſont ornés.

Le mauvais goût qui, non content d'altérer les formes & les effets, nuit encore aux Arts en les déplaçant, je veux dire, en les employant à ce qui ne doit pas leur convenir, a inſpiré pendant un tems, qui n'eſt pas encore fort éloigné, une préférence pour les *camayeux*, fort contraire aux progrès de la Peinture. Les hommes deſœuvrés, ignorans, puiſſans ou riches, étoient en cela les miniſtres accrédités & favoris du mauvais goût, comme ils ont été dans tous les tems. L'uſage des *camayeux* devint, dans celui dont je parle, tellement à la mode, qu'on les ſubſtituoit preſqu'en tous lieux à la véritable Peinture. Cette fantaiſie épidémique devoit enfanter une multitude d'ouvrages tendans à la barbarie; & cela arriva.

Les palais, les maiſons, les temples même ſe peuplèrent d'enfans & d'hommes verds, bleus, rouges, c'eſt-à-dire, de monſtres, la plupart abſurdes & fort ridicules. Ces ouvrages, dignes des ſiècles d'ignorance, offroient des ornemens peu diſpendieux. Ils furent adoptés avec empreſſement par l'effet d'une ſorte de luxe parcimonieux, très-commun parmi nous; des ouvrages de cette nature ne pouvoient avoir d'attraits pour les véritables Peintres. Les *camayeux* devinrent conſéquemment la reſſource des plus foibles talens. Le plus grand nombre de ceux qui ſe complaiſoient, en ornant leur demeure, à y prodiguer avec une ſomptuoſité meſquine ces mauvais ouvrages, ne trouvoient pas une grande différence entre ceux qui étoient exécutés par des Artiſtes médiocres, & ceux que des hommes de talent ne dédaignoient pas de faire quelquefois par condeſcendance ou par fantaiſie. Il réſulta de-là une ſource d'idées abſurdes qui dégradoient l'Art; il en réſulta auſſi, pour les jeunes Artiſtes, des occaſions de petits profits, trop aiſés à acquérir, pour n'être pas ſaiſis, & des ouvrages d'un trop mauvais genre pour n'être pas nuiſibles à leurs progrès. Comme les *camayeux* n'avoient aucune relation à la couleur de la nature, il étoit inutile de la conſulter pour les peindre; en coloriant preſque au haſard, avec quelques idées du clair-obſcur, on ſe croyoit autoriſé à altérer les formes, comme on altéroit la couleur. C'eſt par de ſemblables biſarreries que les Arts ſe corrompent; c'eſt ainſi qu'ils ſe dégraderoient abſolument parmi nous, ſi l'inconſtance nationale ne s'oppoſoit à la durée de ces abſurdités.

Un principe fort important pour la conſervation du bon goût dans les Lettres & dans les Arts, eſt de retenir chaque eſpèce de talent dans le diſtrict qui lui appar-

tient & qui lui eſt convenable; ce doit être le ſoin d'une adminiſtration éclairée, & ce ſoin demande plus d'adreſſe qu'on ne penſe; car il faut qu'elle ſoit perſuadée que, quelque mérite que puiſſe avoir une production, où le talent ſe trouve déplacé, elle eſt toujours imparfaite, répréhenſible au jugement de la raiſon, & nuiſible au goût.

Au reſte, il eſt certains *camayeux* néceſſaires dans les embelliſſemens des théâtres, dans les fêtes, les ſpectacles, les décorations; ils ſont eſtimables lorſqu'ils imitent avec art & avec intelligence des *ſtucs*, des bas-reliefs, des ornemens de bronze & de marbre, des camées. Et ce que j'ai dit, en général, des *camayeux* ne regarde point du tout ces genres autoriſés, qui d'ailleurs ſont des imitations, des repréſentations d'objets réels & non pas des matières & des ſubſtances idéales, des couleurs fantaſtiques abſolument arbitraires.

Les *rehauſſés d'or* entrent dans les *camayeux* dont je viens de parler, & peuvent être heureuſement employés dans des plafonds.

Je ne conſeillerai rien ſur les *camayeux* que j'ai déſignés pour en blâmer l'uſage. Les Artiſtes, ſans goût & ſans principes arrêtés, ſuivent les caprices du Public ignorant qui les égarent lorſqu'ils ont la foibleſſe de ſe laiſſer maîtriſer; mais je dirai à ceux qui ſont ſuſceptibles d'être conſeillés: ne vous permettez que bien rarement des emplois trop faciles de votre talent, ou des ouvrages que vous regardez comme des fantaiſies & des abus de l'Art. Peignez la nature colorée, & ſongez encore que ſi vous adoptez avec trop de préférence certaines teintes, certains tons de couleur, vous approcherez dans votre coloris des *camayeux* dont j'ai parlé.

L'accord, par ce moyen, vous ſemble plus facile. Mais cette facilité vous conduit à perdre de vue la nature; & cette négligence, qui tourne en habitude, peut vous rendre un Peintre maniéré, ou s'oppoſer à ce que vous méritiez le titre de Coloriſte. La nature, parfaitement harmonieuſe, eſt en même-temps inépuiſablement variée dans ſes tons; & il ne vous eſt pas plus permis d'être harmonieux ſans variété de tons, que d'être varié ſans harmonie.

CAPITAL. Un ouvrage de Peinture eſt déſigné par le mot *capital*, ſoit parce qu'il eſt d'une dimenſion conſidérable, ſoit parce qu'il contient à un degré éminent le mérite de l'Art & celui de l'Artiſte.

On applique donc principalement le terme qui fait le ſujet de cet article, tantôt au Peintre, tantôt à l'Art de la Peinture; & l'objet le plus *capital* eſt celui qui réunit tous ces différens mérites.

On dit : *ce tableau eſt un tableau* capital *de tel maître.*

C'eſt dans ce dernier ſens que le mot *capital* eſt ſurtout en uſage parmi les curieux, les poſſeſſeurs de collections & les marchands. On dit encore d'un homme qui a raſſemblé un grand nombre d'ouvrages de choix, qu'il a plus d'un tableau *capital*; qu'il poſsède un ouvrage *capital* de Rubens, de Wandeik, du Corrége, du Guide, de Girardoux, de Ténieres; mais on ne devroit employer cependant cette expreſſion qu'à l'occaſion des maîtres de chaque Ecole qui tiennent les premiers rangs.

Je ne dirai qu'un mot de l'abus que le *brocantage*, l'intérêt des marchands, & ſouvent la vanité des curieux

ſont de ce terme diſtinctif. Le Brocanteur s'en ſert ſouvent pour allumer le deſir des curieux. La vanité de l'Amateur s'enflamme lorſque le Marchand emploie le mot *capital*, & ſon deſir a moins pour objet de jouir d'un tableau excellent & de s'inſtruire en l'étudiant, que de poſſéder quelque choſe que ne poſsèdent point les Amateurs avec qui il combat de prétentions. Certainement, un très-bon tableau d'un grand Maître eſt préférable à un tableau de moindre mérite ; mais cette aſſertion ſuppoſe que l'Amateur ait aſſez de lumières pour ſentir réellement les beautés ſupérieures qui méritent à un tableau le nom de *capital ;* malheureuſement pour la plûpart d'entr'eux, le tableau *capital* n'eſt que le plus cher, le plus grand, le plus chargé de figures, ſouvent le mieux verni, & enfin celui qui a tenu bien ou mal-à-propos ſa place dans les cabinets les plus connus, dont les Catalogues ſont, pour certains ouvrages, des titres qu'on peut conteſter comme un grand nombre de titres de nobleſſe. Un Amateur inſtruit, & ſur-tout un Artiſte, voit ſouvent dans un tableau qui n'a pas eu ces diſtinctions, quelquefois même dans un fragment du meilleur temps d'un maître, un ouvrage plus réellement *capital.*

Un ouvrage *capital* d'un maître eſt donc, pour parler avec juſteſſe, celui que l'Artiſte diſtingué a compoſé dans le genre auquel il a été le plus véritablement appellé par la nature, celui qu'il a fait dans l'inſtant de la force de ſon talent, celui qu'il a ſenti plus de plaiſir à faire. Il eſt cependant juſte d'ajouter à cela la conſervation, ſans laquelle on jouit très-imparfaitement de beautés qu'on ne fait qu'entrevoir.

Il eſt certain que ce ſont des ouvrages pareils à celui

que je viens de déſigner, qu'on doit appeller *capitaux;* ce ſont ceux-là dont un Amateur attaché à la réputation de ſa collection, a quelque droit de s'enorgueillir, & mieux que tout cela, ceux dans leſquels & l'Amateur & l'Artiſte, peuvent s'inſtruire en jouiſſant.

CARACTÈRE. On diſtingue dans chaque objet viſible des *caractères* généraux & des *caractères* particuliers.

Le *caractère* général d'un objet conſiſte (relativement au Peintre qui veut l'imiter) dans les formes extérieures les plus apparentes au premier coup-d'œil.

Mais l'Artiſte, qui ne s'attacheroit en peignant qu'à ces ſeuls *caractères*, reſſembleroit à l'homme qui n'emploie en parlant que des termes génériques. Il ſe rapprocheroit encore de celui qui, ſans aucune notion de l'art d'imiter, entreprend de tracer avec du charbon ſur une muraille, des maiſons, des chevaux, ou des figures humaines.

La plûpart des jeunes Elèves, dans les premiers momens de leur noviciat, pourroient ſe reconnoître dans ces deux comparaiſons que je viens de préſenter; car n'ayant encore qu'une idée très-vague de l'imitation, ils ne peuvent avoir pour but que les *caractères* généraux de ce qu'ils veulent repréſenter.

Lorſque les Arts du Deſſin, de la Sculpture & de la Peinture ſont au berceau; c'eſt aux *caractères* les plus généraux que s'attachent ceux qui les exercent; & leurs chefs-d'œuvres conſiſtent à faire diſtinguer, dans les repréſentations qu'ils entreprennent, un homme d'avec une femme, & un cheval d'avec un bœuf.

Lorſque les hommes qui imitent joignent à l'idée des *caractères* généraux celle des *caractères* particuliers, ils

commencent à faire un pas vers les progrès de l'Art qu'ils exercent ; & ce pas eſt auſſi important que celui que font vers le progrès de l'intelligence les hommes que nous nommons Sauvages, lorſqu'ils ajoutent à leur premier langage, compoſé du plus petit nombre de termes généraux poſſible, des termes particuliers pour diſtinguer les objets individuels.

Le Peintre prend donc une des routes principales de la perfection, dès qu'il conçoit le projet de diſtinguer les objets individuels par les formes particulières qu'il leur remarque en obſervant leurs dimenſions, leurs proportions & leur couleur. On peut dire que l'Artiſte tient alors en ſes mains le fil qui doit le conduire ſucceſſivement à toutes les particularités aſſignées, non-ſeulement aux différentes natures d'êtres, mais à chacun des différens êtres de chaque nature. Il ſera peu-à-peu dirigé par ce fil, (ſi ſon intelligence lui en donne les moyens) juſqu'aux nuances les plus fines des *caractères* ; car il aura bientôt reconnu qu'aucun objet, de quelque genre, de quelque claſſe qu'il ſoit, ne reſſemble parfaitement à un autre du même genre & de la même claſſe.

Pour revenir un moment ſur nos pas, avant d'entrer dans quelques détails, j'obſerverai que le *caractère* général de l'homme, d'après la première notion que j'ai donnée, conſiſte dans les formes des parties principales, dont l'apparence eſt plus ſenſible à la vue ; tels ſont la tête, le corps, les bras & les jambes ; car on peut compter les yeux, le nez, la bouche & les doigts au nombre des premiers *caractères* particuliers. Auſſi voyons-nous, que dans les plus anciens eſſais de l'art d'imiter, les Sculpteurs Égyptiens & les Artiſtes Étruſques, ne donnoient que l'idée de ces détails dans leurs ouvrages.

On peut dire que les *caractères* abſolument généraux ſont ſemblables dans tous les objets de même nature & de même genre ; ainſi cette route de l'imitation ne conduit pas bien loin. Les *caractères* particuliers ſont, au contraire, comme nous venons de le faire entrevoir, en auſſi grand nombre que les individus, & ce nombre eſt encore augmenté, relativement au Peintre, par différentes cauſes attachées à la réunion des hommes & à leur état de civiliſation, comme je le ferai remarquer.

D'après ces premières obſervations, eſſayons de tracer une eſpèce de dénombrement des différentes ſortes de *caractères* particuliers.

Caractère des ſexes & des âges.

Caractère des conformations principales que nous attribuons au haſard, & auxquelles certaines formes ſont attachées.

Caractère national, qui ſemble dépendre du climat. Ces *caractères* ſont à la fois généraux & particuliers dans les individus qui nous les offrent ; mais chacun d'eux eſt encore ſuſceptible, ſans perdre ces *caractères*, de particularités que j'appelle individuelles.

Un arbre, un homme, eſt jeune ou vieux, ſain ou débile ; il eſt ſujet aux effets des élémens qui modifient ſes formes & leur impriment des *caractères* ſenſibles. Toute ſubſtance reçoit des marques caractériſtiques de ce qui a ſur elle quelqu'influence. Les montagnes, les rochers ſont ſujets à des variétés de formes, & par conſéquent de *caractère* qui déſignent juſqu'aux eſpèces de matières dont ils ſont compoſés, qui annoncent ou qu'ils n'ont pas ſouffert des atteintes du tems, des effets intérieurs, des accidens dont ils ſont ſuſceptibles, ou qu'ils ont eſſuyé des dérangemens dans les couches intérieures

qui les forment, des deſtructions par les effets de l'air ou des eaux, de la chaleur ou du froid. Il en eſt de même de toutes les ſubſtances de quelques claſſes qu'elles ſoient. Les végétaux reçoivent des *caractères* qu'on peut appeller *annuels*, de l'effet des différentes ſaiſons. Les animaux en reçoivent qu'on peut ſouvent appeller *momentanés*, des circonſtances dans leſquels ils ſe trouvent. Les *caractères* particuliers des animaux libres ou aſſervis, domeſtiques ou ſauvages, ſont différens les uns des autres, & deviennent ſenſibles pour tout homme qui les obſerve ; leurs *caractères* particuliers ſont modifiés par leurs paſſions, par leurs habitudes ; ils ont même, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, leurs *caractères* de phyſionomie, & le Berger, que la ſolitude & l'oiſiveté conduiſent à examiner avec attention chaque individu de ſon troupeau, démêle dans un mouton une phyſionomie qui le lui fait caractériſer de malin ou de débonnaire. Je laiſſe au Lecteur à ſuppléer les détails infinis que comprennent déjà ces diviſions indiquées aux Artiſtes, pour qui elles ſont d'autant plus intéreſſantes, qu'ils aſpirent davantage à la perfection de l'Art d'imiter ; & je me contenterai d'indiquer encore quelques-unes de celles que produit l'état de ſociété & de civiliſation. C'eſt de cet état, auquel les hommes ſont deſtinés, que s'établiſſent, par rapport aux Artiſtes, les *caractères* que j'appellerai *hiſtoriques*, *fabuleux*, *religieux*, *mythologiques* ; &, enfin, tout *caractère* idéal qui, bien ſouvent né de l'imagination des hommes, parvient à être reçu comme convention par un grand nombre.

Le *caractère* particulier hiſtorique conſiſte dans certaines dimenſions, proportions, formes & traits que l'hiſtoire nous a tranſmis, en nous tranſmettant l'exiſtence & les

actions d'un grand nombre d'êtres qui ont exiſté. Ces *caractères* regardent particulièrement les hommes qui ont fait une ſenſation extraordinaire dans le ſiècle & dans le pays où ils ont vécu. Si ce ſont (& malheureuſement c'eſt le plus grand nombre) des conquérans, des guerriers, l'Hiſtoire ſe plaît à entrer dans les détails de leur conformation, & le *caractère* particulier de ces hommes célèbres aſtreint les Artiſtes qui les repréſentent, à les peindre ou ſculpter, tels à-peu-près qu'ils ſont décrits, & pour l'ordinaire leurs formes, leurs dimenſions, leurs traits expriment la force, la vigueur, l'énergie & l'habitude des travaux guerriers. Si ce ſont des Légiſlateurs, des Philoſophes, des Savans, les formes & les dimenſions ſont plus vagues, mais les traits du viſage tendent à rappeller la gravité, la méditation, toujours d'après un certain *caractère* particulier de formes & de traits, qui, décrits dans les ouvrages du temps, ſe trouvent quelquefois atteſtés par des médailles, des ſtatues, des buſtes, des bas-reliefs.

Ces *caractères* particuliers une fois établis ou convenus, deviennent une loi de coſtume pour les Artiſtes, & quand la difformité en ſeroit la baſe, comme dans les repréſentations de Socrate, dans celle qu'on attribue à Eſope, il eſt indiſpenſable à l'Artiſte de s'y conformer.

Les *caractères* particuliers que j'ai nommés fabuleux, aſtreignent à-peu-près autant que ceux dont je viens de parler ; car les *caractères* de Jupiter, d'Hercule, de Ganymède, d'Hébé, quoique fabuleux, ont acquis dans les Arts autant de droits que les *caractères* hiſtoriques les plus avérés. Les Poëtes ſont les hiſtoriens de ce genre de coſtume : les Artiſtes anciens, qui ſe ſont conformés

aux idées établies par les Poëtes avant eux, ont ſoumis, ſans le ſavoir, tous ceux qui doivent pratiquer les Arts, à regarder comme véritables les êtres imaginaires qu'*ils* ont repréſentés, & le Peintre ou le Sculpteur qui ne ſe rapprocheroit pas dans la repréſentation qu'il fait de ces perſonnages, du *caractère* particulier, qu'on leur a donnés, ne les déſigneroit que d'une manière vague; ainſi tous les *caractères* particuliers, fabuleux & fantaſtiques, tels que les furies, certains monſtres, les ſites infernaux, olympiens, le Tartare, l'Eliſée ont un *caractère* particulier. Il faut que l'Artiſte les deſſine d'après la nature idéale, dont les Poëtes & les Ecrivains ont été les créateurs.

Les objets religieux offrent auſſi pour nous des *caractères* particuliers convenus & adoptés, dont le Peintre ne peut s'écarter entièrement. Les Anges ont leurs formes caractériſtiques : les principaux objets de notre culte ont des phyſionomies & même des apparences générales conſacrées dans les Arts. L'ancien & le nouveau Teſtament, qui ont fourni tant d'ouvrages, ont impoſé aux Artiſtes la loi de ſe conformer généralement & ſucceſſivement à ce qu'ils ont décrit du *caractère* identique d'un grand nombre d'êtres & d'objets de toute eſpèce, & comme je l'ai dit, juſqu'à la phyſionomie du Dieu inviſible que nous adorons, que nous regardons comme incompréhenſible, a, dans le coſtume pittoreſque, un *caractère* particulier à-peu-près convenu.

L'on pourroit ajouter à cette énumération le *caractère* de la beauté idéale, dont j'ai parlé aux articles Beau & Beauté, mais ce *caractère* conſiſte plutôt en une perfection extraordinaire donnée à différens *caractères* généraux & particuliers, que dans un *caractère* des formes,

de dimenſion abſolument individuelles, qui tiendroit à ce qu'on appelle *reſſemblance*.

On ne peut donc regarder le mot *caractère*, à cet égard, comme ayant abſolument le même ſens ſous lequel je l'enviſage dans cet article.

Quant à ce qu'on appelle *caractère* des paſſions, chacune d'elles en a également de généraux & de particuliers, ce que j'expliquerai, autant qu'il me ſera poſſible, au mot PASSION. On doit concevoir d'avance que la colère, par exemple, a des *caractères* généraux qui la font reconnoître, & qui la diſtinguent des autres paſſions, qu'elle en a auſſi de particuliers, d'individuels & de convenus, de ſorte que le *caractère* de la colère d'Achille n'eſt pas celui de la colère de tel ou tel autre homme.

Je me reſtreindrai ſur les détails, parce que ceux qui naiſſent du ſujet de cet article, ainſi que de beaucoup d'autres, pourroient aiſément faire la matière d'un ouvrage trop étendu pour les bornes que je dois me preſcrire; mais je me permettrai d'adreſſer quelques mots encore aux jeunes Artiſtes ſur cet objet important.

Jeunes Élèves, ſi vous voulez mettre de l'ordre dans vos idées artielles, & par ce moyen vous avancer directement vers la perfection des imitations auxquelles vous vous conſacrés, ſoyez certains que c'eſt de la fineſſe de vos obſervations ſur toutes les eſpèces de *caractères* particuliers que naîtront la clarté de vos connoiſſances, & l'interêt de vos ouvrages, mais cette fineſſe éclairée par le raiſonnement, doit vous apprendre que dans le nombre des *caractères* particuliers, vous devez vous attacher eſſentiellement & avec choix à ceux qui ont une juſte relation avec l'intention & la deſtination de votre ou-

vrage. Peignez-vous un tableau qui doit repréſenter des êtres inanimés, votre ſuccès, à cet égard, naîtra de la fineſſe avec laquelle vous les diſtinguerez aux yeux des ſpectateurs, par des *caractères* particuliers aſſez intéreſſans, pour les attacher, ou les engager à penſer & à refléchir; dans vos payſages, l'inſtant du jour que vous choiſirez, influera ſur le *caractère* d'une partie de votre imitation, ſoit par la lumière, ſoit par des particularités fines qui entreront dans le *caractère* que vous donnerez aux objets qui en ſeront ſuſceptibles. Le *caractère* particulier du climat, exprimé de manière à être diſtingué, vous acquerra la réputation d'un Artiſte ſpirituel & inſtruit.

Si vous peignez un tems calme ou orageux, les *caractères* particuliers des ſubſtances ſuſceptibles d'être modifiées par ces accidens de l'air en feront paſſer l'idée des yeux à l'eſprit de ceux qui s'occuperont de vos ouvrages; & ces détails, s'ils ſont heureux, tourneront à votre avantage.

Dans les tableaux plus intéreſſans encore par le ſujet, tels que les tableaux, des faits, des actions, des paſſions, la fineſſe & la juſteſſe de vos obſervations ſur les *caractères* particuliers vous placeront dans les premières claſſes des Artiſtes juſtement célèbres.

Mais gardez-vous de tomber dans l'excès des détails, & dans le défaut d'un mauvais choix. Vous reſſembleriez à certains Poëtes, qui, dans les tableaux deſcriptifs qu'ils tracent, croyent être d'autant plus parfaits, qu'ils n'omettent pas la moindre circonſtance minutieuſe des *caractères* particuliers de chaque objet.

Autant il eſt important de ne pas perdre de vue les *caractères*, autant il vous eſt eſſentiel d'en faire un choix,

choix, & de ne les prodiguer que relativement à l'effet que vous voulez produire ſur les objets principaux. Il n'eſt pas néceſſaire que dans la repréſentation d'une ſcène intéreſſante qui ſe paſſe dans un lieu champêtre, vous particulariſiez le *caractère* de chaque objet du ſite; quand on ne diſtingueroit pas, comme un Naturaliſte pourroit le faire, l'eſpèce des arbres de vos fonds, l'eſpèce des plantes qui enrichiſſent le terrein, on ne vous en fera pas un crime; & ſi tout au contraire des ſoins trop minutieux, à cet égard, avoient l'effet de trop attacher les regards, & de les détourner des objets principaux, on vous reprocheroit la diſtraction que produiroit votre excès d'exactitude en détournant les yeux de l'objet principal.

Le *caractère* particulier dans la Peinture eſt donc ſoumis, comme vous le voyez, à des règles ou à des convenances qui n'ont point lieu dans la nature; vous pourriez vous étonner que je ſemble autoriſer par-là une ſorte de licence, ou d'imperfection; mais je ſerai aiſément juſtifié dans votre eſprit, lorſque vous connoîtrez par expérience que la repréſentation artielle a beſoin des ſecours, qu'exigent tout à la fois les bornes de l'Art, & la néceſſité de ſuppléer par l'artifice à ce que l'Art ne peut faire. Lorſque dans la nature on conſidère une action, l'intérêt qu'elle occaſionne détourne puiſſamment l'attention du ſpectateur, de tout autre objet que de celui qui le fixe. L'action & ſur-tout le mouvement de ceux que l'action intéreſſe, arrête les yeux, & alors les *caractères* particuliers de tout ce qui n'eſt qu'acceſſoire, quoique toujours exiſtant dans les objets de la nature, diſparoiſſent, pour ainſi dire, aux regards fixés ſur des êtres animés. Si les objets acceſſoires préſentent encore

leur image, elle n'a plus, par la manière dont ils ſont apperçus, que des *caractères* généraux, & c'eſt là ce qu'il faut exécuter dans le tableau, parce que, quelque perfection que vous mettiez dans la repréſentation de l'action que vous avez choiſie comme objet principal, vos perſonnages étant malgré vous, phyſiquement muets & immobiles, ne pourroient aſſez fixer l'attention, pour qu'elle ne fût pas diſtraite, ſi vous ne preniez pas la licence de ſacrifier les détails trop particulièrement caractériſtiques des acceſſoires.

Ne vous appuyez cependant pas trop ſur les raiſons qui autoriſent la ſorte de licence dont je parle; ne penſez pas qu'on peut la porter juſqu'à repréſenter d'une manière abſolument vague les objets acceſſoires, & qu'il n'importe point du tout qu'on puiſſe en reconnoître la nature. Vous devez leur donner au moins aſſez des *caractères* de leur genre & de leur claſſe, pour qu'on entrevoie dans certaines formes, dans certaines dimenſions, dans certaines proportions ce que vous avez eu en idée de repréſenter. Car ſi par malheur, vous n'aviez rien penſé vous-même que d'abſolument vague à cet égard; & ſi d'après cela vous n'aviez, pour ainſi dire, rien indiqué, on vous regarderoit, relativement à votre ouvrage, comme on regarde un homme qui remue les lèvres & ne prononce que des ſons confus. Repréſentez donc toujours un peu plus diſtinctement même que ne vous le ſuggère votre premier mouvement, chacun des objets que vous y placez.

Je haſarderai à cette occaſion de dire (en prenant le mot de cet article dans un autre ſens,) que ſi vous n'avez pas vous-même de *caractère*, vous aurez bien de la peine à en donner à vos ouvrages. Sans *caractère*, on ne

ſait jamais que vaguement ce qu'on penſe, ce qu'on dit, ce qu'on veut faire & même ce qu'on fait.

On pourroit parler encore ici du *caractère* des ſujets qu'on traite, du *caractère* du coloris, de celui du ſtyle; mais il eſt aiſé d'appercevoir que ces emplois du terme dont il eſt queſtion dans cet article, s'éloignent du ſens ſous lequel je l'ai enviſagé, relativement à l'Art, & l'on peut penſer qu'ils trouveront leur place à l'occaſion de termes qui leur conviendront plus directement.

CARESSÉ. Un ouvrage *careſſé*, ſignifie un ouvrage remarquable par un beau fini.

Ici, l'expreſſion figurée a un rapport particulier avec le ſens propre; car pour parvenir à ce précieux, à ce fini qu'on exprime par le mot *careſſé*; il faut qu'en effet, le Peintre paſſe & repaſſe ſouvent, avec légèreté, avec délicateſſe, avec une ſorte de plaiſir & de volupté même, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, la broſſe ou le pinceau ſur les teintes qu'il doit fondre les unes dans les autres, ſans les offenſer, ſans les altérer, & avec la circonſpection, avec quelque choſe des ſenſations, & de l'action même de quelqu'un qui *careſſe* un objet aimé.

Careſſer ſon ouvrage, a, par extenſion de ſignification & de figure, un ſens relatif à l'amour-propre; car il donne à entendre une affection trop grande pour l'ouvrage, auquel on ſe complaît. S'il faut m'en tenir au ſens le moins détourné, je dirai qu'un ouvrage de Peinture, lorſqu'il eſt *careſſé*, peut avoir un grand mérite, relativement au *faire*. Il peut avoir auſſi des défauts, qui naiſſent du trop grand deſir de terminer.

Ces défauts ſont la froideur & la molleſſe.

Un tableau peut être *careſſé*, juſques à perdre une grande partie de ce qu'on appelle l'eſprit & le caractère. D'un autre côté, l'eſprit & le caractère, trop prononcés, laiſſent à l'égard de certains ouvrages, déſirer quelque choſe de plus *careſſé*. Le milieu juſte en tout eſt difficile à fixer, dans la Peinture il eſt en quelque ſorte inappréciable.

On peut dire de Salvator-Roſe, que dans pluſieurs de ſes ouvrages il eſt trop peu *careſſé*, qu'il eſt trop fier, trop heurté. Miéris, Vanderverf ſont trop *careſſés* dans leurs tableaux, pluſieurs de leurs compoſitions empruntent de cette manière de terminer une froideur qui glace; ceux de Grimou tombent dans la molleſſe.

Au reſte, il eſt des ouvrages dans leſquels le méchaniſme exclud abſolument le *careſſé*, & d'autres où il y entraîne l'Artiſte. La freſque, ne donne pas au Peintre le temps de *careſſer* ſon ouvrage; tandis que l'émail & la miniature invitent le Peintre à être précieux, en exigeant du temps, de la patience, & en lui offrant les moyens de *careſſer* ſes productions.

Il eſt de même certains ouvrages qui demandent un *grand ſoin*, & d'autres qui en diſpenſent.

Les genres qui diſpenſent des ſoins qu'on déſigne par le mot *careſſé*, ſont les plafonds vaſtes & élevés. Les tableaux deſtinés à être vus de loin, les décorations qui doivent être placées en plein air, celles qui ſont faites pour des ſpectacles de nuit, ou pour des fêtes dont l'appareil doit être vu dans un grand eſpace, tous ces ouvrages ſouffrent & exigent même d'être *heurtés*.

Les tableaux de chevalet, ceux deſtinés à des appartemens intérieurs, les peintures qui décorent des lieux très-recherchés, très-ornés & de petite dimenſion, man-

queroient d'un attrait qu'on y déſire, s'ils n'étoient point *careſſés*.

Les fleurs, les oiſeaux, les objets précieux demandent que leurs imitations ſoient auſſi *careſſées* qu'ils ſemblent l'être eux-mêmes par les mains de la nature.

Il faut enfin que les beautés qu'elle paroît ſe plaire à *careſſer* en les formant, & qu'elle deſtine à recevoir l'hommage de nos *careſſes*, reçoivent auſſi, dans l'imitation qu'en fait l'Artiſte, celle du pinceau, car en nous donnant l'idée de la douceur, de la légèreté, de la délicateſſe, avec leſquelles il a été promené ſur les couleurs, pour les unir parfaitement ſans leur ôter leur fraîcheur & leur éclat, le Peintre nous rappelle la douceur & la délicateſſe dont la nature les a doués.

Je dois obſerver que le *careſſé* plaît généralement au plus grand nombre, & ſur-tout à ceux qui n'ont point aſſez refléchi ſur la théorie & la pratique de l'Art, pour entrer dans les conventions auxquelles il eſt indiſpenſablement ſoumis.

Mais ce penchant naturel tourne au déſavantage de l'Art, parce que le *careſſé* que le plus grand nombre exige de la Peinture, eſt une ſorte de flatterie, par laquelle ceux qui manquent de connoiſſance, veulent être ſéduits.

CARICATURE. Ce mot eſt abſolument du langage de l'Art, mais nous l'avons emprunté du terme Italien *caricatura*, dont on n'a changé que la terminaiſon. Nous nommons auſſi *charge*, en langage de Peinture, ce que les Italiens nomment *caricatura*, & nous avons adopté le mot *caricature*, emprunté d'eux plus littéralement. On pourroit penſer que le mot *charge* a un rapport

figuré, avec une accumulation quelconque; & la charge pittoreſque ou *caricature* en eſt une en effet de ridicules, ſous leſquels on fait plier les formes, les proportions, les traits, qu'on veut ſoumettre à la dériſion.

La *caricature* eſt donc dans la Peinture, ce que l'imitation burleſque, ironique & même ſatyrique, eſt dans la Poëſie. Si l'on veut démêler quelques-unes des cauſes qui excitent les hommes à ſe complaire dans le burleſque & dans les *caricatures*, il faut obſerver que le ſérieux & le gai, la pédanterie & l'ironie burleſques ſont des formes générales de l'eſprit, qui ont été adoptées & employées par les hommes de tous les temps & de tous les pays. Ces formes, ſi l'on y réfléchit, ſont ſi utiles dans les ſociétés humaines, qu'on peut les croire indiſpenſables, quoiqu'elles paroiſſent ſouvent peu importantes & qu'elles ſoient quelquefois nuiſibles.

Le ſérieux, porté juſqu'à la pédanterie, ſoutient l'ordre & les formes néceſſaires aux hommes raſſemblés, mais elle ne manque guère de paſſer la meſure qui la rend utile. Alors la gaieté, portée de ſon côté juſqu'à l'ironie en fait juſtice, & celle-ci à ſon tour eſt réprimée par l'ordre & les formes rectifiées, & devenues à cette occaſion plus raiſonnables.

Les *caricatures* empruntent donc de la gaieté de l'eſprit le droit de préſenter ſenſiblement par les moyens que donne la Peinture, les ridicules, & de rendre ſurtout riſibles, l'excès de la gravité, les affectations dans le maintien, dans les traits, les ſingularités des ajuſtemens, & ce que les actions peuvent offrir de contraire aux convenances & aux bienſéances.

Les *caricatures* développent, en exagérant les formes, les caractères différens des phyſionomies, & c'eſt d'après

quelques-unes de ces exagérations que des Auteurs ou des Artiſtes, conduits par l'imagination, ont trouvé & fait appercevoir des reſſemblances viſibles & frappantes entre divers animaux & certaines phyſionomies.

Ariſtote dit que les Arts, dans leurs imitations, font les hommes, ou tels qu'ils ſont, ou meilleurs qu'ils ne ſont, ou enfin plus mauvais.

Le Peintre ou le Deſſinateur de *caricatures* les fait plus mauvais ; mais il peut, comme dans la Comédie, avoir un but moral, & alors il ne dit pas : Voilà comme vous êtes ; mais, voilà comme vous affectez d'être. Telles ſont les *caricatures* du célèbre Hogart, qui en exagérant les caractères, les uſages & les mœurs de ſes compatriotes, eut, ſans doute, intention de les corriger.

La *caricature* eſt alors un miroir qui groſſit les traits, & rend les formes plus ſenſibles. Mais, puiſque j'ai comparé ce genre de *caricatures* à la Comédie, qui charge les défauts & les ridicules, pour qu'on les évite ; je dois dire auſſi que cette reſſemblance, ni l'exemple d'Ariſtophane ne juſtifient pas au moins parmi nous les *caricatures* perſonnelles & faites dans une intention particuliérement ſatyrique. Les ſiècles qui, à force d'être cultivés, parviennent enfin à une ſorte de dégoût & d'ennui des occupations, & même des plaiſirs, s'accrochent, ſi l'on peut parler ainſi, pour rémédier à ce mal, aux exagérations de tout genre, fuſſent-elles même blâmables. C'eſt par cette raiſon qu'ils ſe rendent plus indulgens pour la ſatyre perſonnelle, pour la Comédie qui déſigne les individus, pour l'épigramme, pour les exagérations des ſentimens, les accumulations d'événemens, & ils le ſeroient pour la *caricature* pittoreſque la plus mal intent

tionnée & la plus injurieuſe, ſi les ſenſations qu'elle peut procurer étoient d'une plus grande reſſource, & à la portée de plus de monde.

J'ai déjà dit au mot DÉCENCE, que l'intention étoit le juge des Artiſtes dans tous les cas de conſcience de leur Art. Je les renvoie encore à ce Tribunal pour le genre dont il s'agit, en leur recommandant, lorſqu'ils deſſinent des *caricatures* ſans mauvaiſe intention, & ſeulement par gaieté, ou de l'aveu même de ceux qui en ſont l'objet, de ridiculiſer plutôt les formes que le caractère moral. Car un homme, & ſur-tout une femme, ſouffriront plus aiſément que la *caricature* exagère quelques défauts de leur taille, par exemple, que de leur eſprit. Les *caricatures* qui ſe font à l'amiable, gardent ordinairement une juſte meſure, & ſont ſimplement riſibles.

Les charges ſont donc quelquefois des jeux de la Peinture; comme les groteſques, dans la compoſition deſquels on les fait entrer. Elles peuvent prétendre, relativement aux Artiſtes, à une ſorte de mérite, car lorſqu'elles ſont tracées promptement, & pour ainſi dire, par un trait ſpirituel, elles prouvent, indépendamment d'une grande facilité, une ſagacité fine à ſaiſir les caractères & les expreſſions. D'ailleurs, ne coûtant que quelques inſtans, elles reſſemblent mieux à un jeu & donnent la preuve, en cas qu'on y démêle quelque malice, qu'au moins elle n'a pas été méditée.

Quelques Maîtres qui ont donné des préceptes ou des conſeils, exhortent les Peintres à porter toujours avec eux des tablettes ou de petits cahiers, & à tracer les caractères des phyſionomies, & les expreſſions qui les frappent. Il eſt naturel, dans ces ſortes d'études paſſa-

gères ; & qui ne permettent qu'un inſtant, que l'Artiſte charge plus ou moins, pour mieux graver dans ſon eſprit ce qu'il a obſervé. Ces eſpèces de *caricatures* ſont deſtinées à être en quelque ſorte ſecrettes & au ſeul uſage de l'Artiſte qui les fait. Il en devroit être ainſi des obſervations que les hommes qui s'appliquent à étudier leurs ſemblables, font habituellement & écrivent quelquefois : c'eſt l'uſage que les uns & les autres font de ces deux eſpèces de *caricatures*, ainſi que l'intention qu'ils ont en les faiſant, qui les juſtifie ou les condamne.

Léonard de Vinci non-ſeulement a conſeillé les études dont je parle, mais il les a pratiquées, & nous poſſédons des *caricatures* qui ont été gravées d'après ſes deſſins. Elles ſemblent, la plupart, avoir pour but de perſonnifier, pour ainſi dire, quelques-uns des caractères moraux les plus ordinaires aux hommes dans certains états. On verra dans quelques copies de ces gravures qui ſe trouveront dans le ſecond Dictionnaire, les exemples des *caricatures* que j'ai dit avoir été faites pour rapprocher les traits humains de ceux de quelques animaux, & l'on y trouvera auſſi des copies de quelques-unes des charges de Vinci, dans leſquelles on démêle les caractères, les penchans & les nuances d'idées affectées à certains états ; par exemple, la phyſionomie madrée, revêtue du froc d'un Moine, un homme à qui le menton, exceſſivement long, donne un air de bonté qui touche à la niaiſerie ; un autre, dont le menton, exceſſivement retrouſſé, le nez aigu, la bouche rentrée & relevée par les coins, donnent le caractère comique & un rire ſardonique habituel. On y voit des *caricatures* de boudeurs, de grondeurs, d'importans, de cauſtiques ; des têtes, telles que les caractériſent & les modèlent, pour ainſi dire, la pareſſe du déſœuvré,

l'embonpoint du gourmand, la luxure du mondain, la vie végétative du Cénobite, l'insouciance de la richesse, la bonhommie de l'homme simple, le dédain de l'orgueil, la maussaderie de l'esprit mal-fait, le contentement de l'amour-propre, la grosse finesse ou gaieté de l'homme sans éducation, le rire bête ou affecté du niais, la méditation habituellement triste du mélancolique, &c.

Ces échantillons pourront faire imaginer à ceux qui n'en auroient pas d'idée, combien le genre des *caricatures* est étendu, & quels sont ses avantages & ses inconvéniens.

CARNATION. J'ai rassemblé, comme on le verra à l'article Couleur qui appartient, ainsi que Carnation & Coloris, à la lettre C, des notions dont la réunion m'a paru convenable. Je me permets d'autant plus aisément cette réunion, que ces trois mots sont destinés dans l'ordre du Dictionnaire, à se rencontrer fort voisins les uns des autres.

Cependant pour que le Lecteur soit quelque peu dédommagé de la peine qu'il prendra, s'il consulte cet article, je dirai ici d'avance que le mot *carnation* désigne, en langage de l'Art, comme dans la langue générale, l'apparence que nous offre dans la nature, la couleur de la peau, & principalement celle du visage.

Le mot *carnation* signifie aussi l'imitation que les Peintres en font, lorsqu'ils peignent la figure humaine. Il désigne enfin la manière qu'emploient les Artistes pour imiter la couleur de la peau & sur-tout du teint. Ainsi l'on dit, d'après le sens le plus général; les femmes Hollandoises ont assez universellement une belle *carnation*. Ce qui veut dire qu'elles ont la peau & le teint blanc,

& auſſi colorés qu'il le faut. On dit, en appliquant le mot dont il s'agit à la Peinture, Rubens donne beaucoup d'éclat à ſes *carnations*; & l'on peut dire auſſi à ſon occaſion, les *carnations* de ce Peintre célèbre ſont reconnoiſſables par les tons brillans & les paſſages fins qu'il y méle; mais les *carnations* de Wandyck, non moins recommandables, ont plus de vérité.

CARTONS. On appelle *cartons*, dans le langage de la Peinture, des deſſins de figures ou de compoſitions dont le trait eſt ſur-tout rendu avec la plus grande correction ſur des *cartons* plus ou moins épais, plus ou moins étendus, relativement à l'uſage que l'Artiſte a beſoin d'en faire. Cet uſage a été principalement deſtiné à la Peinture à freſque. Il eſt néceſſaire de donner quelques notions de cette manière de peindre, pour faire comprendre le principal uſage des *cartons*.

Pour exécuter la freſque, on enduit d'un mortier fait de chaux & de ſable, la voûte ou la muraille que l'on veut enrichir d'une Peinture. Lorſque cet enduit eſt aſſez ferme pour ne pas céder au doigt qu'on y applique à deſſein de connoître ſa conſiſtance, & qu'il conſerve cependant de la fraîcheur & de l'humidité; l'on applique le *carton*, ſur lequel ſe trouve deſſiné & découpé très-correctement le trait d'une figure ou d'un objet qu'on a le projet de peindre. On trace avec une pointe de bois ou d'yvoire aiguiſée en forme de crayon, le contour de la figure en ſuivant exactement les bords du *carton*. Ce trait, légérement enfoncé dans l'enduit, lorſqu'il eſt frais, guide le Peintre qui ne pourroit, comme ſur la toile, deſſiner avec le crayon ce qu'il doit peindre.

Le *carton* découpé n'eſt propre que pour une figure

ou un ſeul objet ; mais lorſqu'il s'agit de tracer une compoſition entière, on pique le trait de tous les objets qui ſe trouvent deſſinés ſur le *carton* ; alors on paſſe ſur ce *carton*, en appuyant, un ſachet rempli de charbon mis en poudre, on fait enſorte que la poudre paſſe au travers des trous d'épingles qui marquent tous les contours de ces objets, & le trait de ces contours ſe trouve deſſiné ſur l'enduit frais qui eſt préparé pour recevoir la couleur. & s'y conſerve aſſez pour l'uſage de l'Artiſte.

Cette opération ſe fait par deux raiſons. J'ai parlé de la première, c'eſt-à-dire, de l'impoſſibilité qu'il y auroit de deſſiner ſur un enduit frais & humide. L'autre eſt la promptitude avec laquelle il eſt indiſpenſable de peindre ſur l'enduit, pour qu'avant qu'il ſoit ſec, la couleur qu'on y applique puiſſe s'y incorporer en y pénétrant. Par ces raiſons, il eſt eſſentiel de tracer les objets de manière que le trait s'y conſerve, parce que les opérations ne peuvent ſupporter de retardement, & qu'on n'a pas le temps de revenir à pluſieurs fois. Auſſi des deux manières d'employer les *cartons* dont je viens de parler, celle des *cartons* découpés a été le plus en uſage dans la Peinture à freſque, parce que cette petite trace que l'on forme, en ſuivant les contours du *carton*, quoique très-légérement approfondie, reſte plus inaltérable & ſe retrouve aux yeux de l'Artiſte qui n'a point à craindre de la perdre ou de l'altérer.

CATALOGUE DE TABLEAUX, DESSINS, ESTAMPES, &c. Il eſt aſſez difficile aux hommes raiſonnables de s'empêcher de ſourire, lorſqu'ils jettent les yeux ſur l'importance que la vanité ou l'intérêt mettent aujourd'hui à la poſſeſſion des objets de luxe ou de ceux

que le luxe s'approprie. Tel homme riche & ennuyé, dépourvu de connoiſſances & tourmenté par l'oiſiveté, accumule des Tableaux, des Deſſins, des Eſtampes, & bientôt laſſé du plaiſir qu'il en attendoit, s'en fait un de ſe procurer, par ſa prodigalité à cet égard, un inventaire dont on parlera, & de préparer un Catalogue qui parcourra l'Europe, & y portera ſon nom, fait pour être ignoré.

Depuis que les productions des Beaux-Arts ſont des objets de faſte pour une partie de ceux qui les achètent, elles ont dû devenir de plus en plus objets de ſpéculations & de charlataneries mercantiles pour ceux qui en font commerce. Les Catalogues, les deſcriptions, les éloges des Ouvrages qu'on expoſe en vente, & auxquels on joint après les ventes le détail des prix de chaque objet, ſont compoſés la plupart de manière à exciter les deſirs, à reveiller l'émulation des Amateurs qui ont pour but la gloire de l'emporter les uns ſur les autres; & ſi ces étalages de deſcriptions empoulées, qui inondent le Public ſous le nom de *catalogues*, n'étoient pas condamnées à un prompt oubli, s'il s'en conſervoit quelques exemplaires, & que les hommes devinſſent un jour plus raiſonnables qu'ils ne ſont, on pourroit craindre qu'ils ne jugeaſſent trop défavorablement de notre ſiècle, à moins que par une juſte compenſation, ils n'oppoſaſſent à nos futilités, & je dirai même à nos délires, les connoiſſances réelles & eſtimables dont nous avons avancé les progrès, & les réſultats inconteſtables de travaux heureux qu'ont produit nos Sciences & nos Arts. Au moins eſt-il juſte d'obſerver que la plus grande partie des ridicules, qu'on attribue à la nation entière, eſt reſtreinte dans quelques claſſes d'hommes peu inſtruits,

quoiqu'ils aient les moyens de l'être, & de déſœuvrés ; pour qui les ridicules ſont moins fâcheux & bien moins pénibles à ſupporter que le vuide de leurs facultés & les ennuis de leurs jours oiſifs. Ces claſſes, devenues à la vérité trop nombreuſes, exiſtent dans nos Capitales, où elles ſe multiplient en proportion du nombre des habitans & de la richeſſe. Pour revenir aux inconvéniens des énoncés ridicules & peu ſincères qu'on prodigue ſi ſouvent aujourd'hui ſous le nom de *catalogues*, un de leurs effets pernicieux par rapport aux Arts & à la Nation, eſt d'accoutumer à priſer généralement les ouvrages vantés d'après des conſidérations de luxe, de mode, par la ſeule rareté des objets & ſur-tout, beaucoup moins d'après les beautés réelles de l'Art & de la nature, que d'après ce qu'on nomme *agrémens*, la plupart arbitraires ou ſujets aux caprices des modes & des conventions.

L'inconvénient relatif aux Artiſtes eſt de les détourner du goût qu'ils pourroient avoir pour les premiers genres & pour les grands principes, en leur démontrant par le fait, que les genres inférieurs ſont les plus recherchés, & les ouvrages de ces genres les plus récompenſés, ſoit par les louanges, ſoit par le prix qu'on leur aſſigne. De-là le refroidiſſement auquel nous les voyons s'abandonner pour les ſujets nobles, graves, pathétiques, dans leſquels l'Art peut exercer ſes plus admirables illuſions. De-là le penchant épidémique pour les ſujets qu'on nomme agréables, galans, ou qui ſe diſtinguent par quelque ſingularité.

La foi qu'on ajoute aux *catalogues*, les prix qu'ils établiſſent avec une ſorte d'autorité, d'après les fantaiſies & les ruſes des Marchands, tendent à l'intervention des

idées juſtes, des évaluations conformes à la raiſon & à l'importance des genres d'ouvrages qui demandent plus ou moins de génie, & qui ont plus ou moins de droits réels à intéreſſer le cœur & l'eſprit; mais ſi je m'étendois trop long-tems ſur le ſujet de cet article, ne riſquerois-je pas qu'on ne m'accusât d'aller ſur les briſées du perſonnage de notre Comédie, qui vouloit réformer les enſeignes? Les vérités trop particulariſées touchent effectivement ou s'approchent du moins de la pédanterie, & par conſéquent ſont bien près d'encourir la peine du ridicule.

CE

CÉLÈBRE & CÉLÉBRITÉ. La *célébrité* eſt différente de la réputation, ou plutôt en eſt le complément; car la réputation précède la *célébrité*, quoiqu'elle n'atteigne pas toujours le degré éminent qu'exprime le mot *célébrité*. Dans les Arts, les genres qui ne ſont pas regardés comme les premiers, ont droit à ce qu'on appelle la réputation; ils en ont moins à la *célébrité*. Raphaël ſera célèbre, tant que l'Art de la Peinture exiſtera dans nos ſociétés inſtruites: une infinité d'Artiſtes très-eſtimables, & qui ont fait des chefs-d'œuvres dans des genres moins élevés, ont joui d'une réputation méritée, qui ſe conſerve, tant que leurs ouvrages exiſtent; mais qui ne produit point cette *célébrité* dont jouit encore Apelles, & qui ſubſiſte ſi long-tems, même après la deſtruction de ſes ouvrages. La *célébrité* dans les Arts eſt donc le dégré éminent de la réputation, & ce qu'on nomme *renommée* eſt comme le retentiſſement des voix nombreuſes & ſucceſſives qui proclament la *célébrité* d'un Artiſte, d'après le ſentiment & le jugement de pluſieurs ſiécles.

Je parlerai de la conſidération, qui eſt différente de la réputation, de la *célébrité* & de la renommée.

Lorſque le deſir de la *célébrité* provient dans un Artiſte d'un ſentiment pur dont il a été doué par la Nature ; lorſque ce ſentiment eſt celui des beautés que lui offrent les objets ſoumis à ſon Art ; lorſqu'un penchant vif & ſuivi de les imiter produit en lui une certaine aſſurance d'y réuſſir, avec la ſupériorité capable de fixer une attention générale, & d'obtenir des ſuccès, rien n'eſt mieux mérité que cette *célébrité*, s'il l'obtient, & rien n'eſt répréhenſible dans le deſir de l'acquérir ; mais lorſque le deſir de la *célébrité* a pour baſe les prétentions de l'eſprit, & qu'il n'eſt, à proprement parler, que l'effet de la vanité, de l'amour-propre, de la ſatisfaction qu'on ſe promet de l'emporter, ne fût-ce que dans l'opinion, ſur ceux qui peuvent avoir des droits à la même diſtinction, alors le deſir de la *célébrité* expoſe l'Artiſte à éprouver plus de peine qu'elle ne peut bien réellement lui donner de ſatisfaction ; alors la *célébrité* occaſionne le plus ſouvent des contradictions & des mortifications, contre leſquelles il faut combattre ſans ceſſe, & qu'on ne ſurmonte pas toujours. Enfin, la *célébrité* de ce genre obtenue par tous les moyens qu'on ſe permet, & dont il eſt un aſſez grand nombre qu'on héſiteroit d'avouer, ou qu'on doit rougir de ſe permettre, s'altère, s'évanouit, & doit faire aiſément prévoir qu'elle n'aura pas une longue durée, dès que celui qui ſe l'eſt acquiſe à tant de frais ne pourra plus les redoubler pour la conſerver.

Il eſt donc une *célébrité* à laquelle l'Artiſte le plus modeſte peut & doit aſpirer, ſans que ce deſir puiſſe altérer la vertueuſe ſimplicité de ſon ame ; il ne doit

travailler

travailler à l'obtenir que dans la ſolitude de l'attelier ; par des travaux que troubleroient les ſoins étrangers à ſon Art, s'il ſe permettoit de les employer. L'Artiſte, vraiment eſtimable, ne doit donc conſidérer, lorſqu'il ſe prête au deſir & à l'eſpoir d'une noble *célébrité*, que la perfection de ſes travaux & non l'humiliation de ceux qui courent la même carrière. Si leur ſouvenir s'offre à lui, il doit penſer qu'ils peuvent acquérir de la *célébrité*, ſans qu'elle nuiſe à celle à laquelle il aſpire. Son eſprit ne s'occupe pas à penſer ſi l'artifice, les ſoins, les diſcours, les démarches pourroient lui donner quelqu'avantage ſur eux, & lui faire accorder cette *célébrité*, avant qu'il l'eût bien méritée. Il penſe que le temps qu'il emploieroit à faire uſage de ces moyens ſeroit perdu, pour ce qu'il doit à ſes études, & qu'au fond, pourvu qu'en ne négligeant rien de ce qui eſt eſſentiel, il réuſſiſſe à approcher des perfections de l'Art, auquel ſon penchant l'a fixé ; quand il n'obtiendroit pas la *célébrité* à laquelle il auroit des droits, le juſte ſentiment de ſon ame, le dédommageroit de ce qui peut lui être refuſé. Et ſouvent devroit-il penſer encore que peut-être il n'a pas approché autant de la perfection qu'on eſt en droit de l'exiger de lui.

Mais s'il arrivoit que l'Artiſte dont je parle livrât ſon cœur à un ſentiment de chagrin, fondé ſur ce qu'il croiroit s'appercevoir que la Nature lui a refuſé les avantages dont il croyoit être doué ; c'eſt alors qu'il eſt bon de l'engager à fixer ſur ce qu'on nomme *célébrité*, des regards abſolument philoſophiques, & dégagés de toute illuſion. Qu'il ſe diſe donc dans cette circonſtance : la *célébrité* eſt le réſultat de l'opinion d'un nombre d'hommes ſuffiſant pour que cette opinion ſoit répan-

due, & qu'elle paroiſſe recevable & à l'abri des opinions contraires. Mais l'opinion d'un nombre d'hommes eſt-elle aſſez juſte? eſt-elle motivée aſſez ſolidement pour former une convention durable? cette convention peut-elle être invariable? peut-on être certain qu'elle paſſera de génération en génération? il en eſt des exemples, dira-t-on. Oui, quelques *célébrités* ſe ſont ſoutenues contre la mobilité des eſprits, contre les révolutions des temps, contre celles que les choſes éprouvent & font éprouver aux opinions, enfin contre les préjugés qui s'établiſſent & ſe ſuccèdent ſans ceſſe parmi les hommes; mais il eſt une vérité inconteſtable, c'eſt que ce nombre de *célébrités* acquiſes diminue de ſiécle en ſiécle, de luſtre en luſtre.

Si l'on conſidére, d'une autre part, les modifications de la *célébrité*, ſur-tout de celle qui eſt attachée aux talens & aux Arts, relativement aux lieux où elle peut pénétrer, n'eſt-elle pas, premièrement, bornée aux grandes ſociétés civiliſées & éclairées, qui ne forment qu'une très-petite partie des ſociétés humaines? Dans les ſociétés éclairées même, la *célébrité* dont je parle exiſte-t-elle autre part que dans les grandes villes dans leſquelles il s'eſt formé des Corps voués à s'inſtruire & à inſtruire les autres? cette *célébrité* enfin exiſte-t-elle dans cette immenſité de petites villes, de bourgs, de villages, de campagnes, dans leſquelles les Arts eux-mêmes ſont à peine connus de nom? cependant comme il pourroit réſulter de ces réflexions ſevères un découragement contraire au progrès des connoiſſances, & à quelques parties des ſatisfactions humaines, il faut les ſuſpendre en diſant, que l'Artiſte digne de la *célébrité*, par le ſentiment qu'il a de la nature de ſes facultés intelli-

gentes, & des efforts dont il eſt capable pour imiter les perfections dont il eſt charmé, ſoit convaincu que plus il en approche, en conſervant la pureté d'intention que je lui ai ſuppoſée, plus il a droit de s'apprécier lui-même & de jouir, ſinon d'une *célébrité* acquiſe, au moins d'une *célebrité* méritée, & ſur-tout d'une ſatisfaction habituelle qui contribue à ſon bonheur; qu'il ſe livre donc ſans ſcrupule au plaiſir de penſer qu'il ne peut manquer d'obtenir un jour le prix de ſes travaux; & que cette idée, qui ne tient point à la vanité, mais à une conſcience noble & pure de ce qu'il eſt, le dédommage de la marche tardive de la *célébrité*, & l'empêche ſur-tout de faire des réflexions contraires à ſa tranquillité ſur les *célébrités* éphemères que les hommes n'accordent légèrement, que pour ſe conſerver un droit plus abſolu de ſe rétracter, & d'ôter quelquefois par une ſeconde injuſtice à ceux qui ſe ſont rendus ſes victimes, plus qu'ils ne leur avoient accordé.

C H

CHAIRS. On ſe ſert de cette expreſſion dans le langage de la Peinture, lorſqu'on dit, par exemple, *dans ce tableau les chairs ſont admirablement peintes. Rubens peignoit les chairs d'une manière brillante. Il employoit dans les chairs des paſſages fins & agréables.* Ce mot & les manières de l'employer, ont, comme on le voit, des relations ſenſibles, avec ce qu'on appelle *carnation*, *coloris* & *couleur*, qui ſe trouvent heureuſement rapprochés dans la collection des articles qu'exige la lettre C.

Peindre la *chair* ou les *chairs* eſt dans la Peinture un objet d'autant plus important qu'il a lieu dans tous

les tableaux où l'on copie la nature humaine, & ſur-tout l'homme vivant & animé, comme dans l'hiſtoire & dans le portrait. C'eſt auſſi l'un des objets les plus difficiles à bien rendre, parce que les *chairs* ſont ſuſceptibles d'une infinité de dégradations, de fineſſes de tons & de paſſages qui exigent & une grande étude de la nature, & une grande légereté de pinceau. En parlant ici de la nature particulière des *chairs*, j'entends principalement la manière dont la lumière ſe réfléchit ſur cette ſubſtance. L'Artiſte obſervateur & jaloux de plaire, examine l'effet que produiſent les différentes inſidences de la lumière ſur le viſage d'une femme, ſur ſes bras, ſur ſes mains, ſur ſon col & ſa gorge, ſur-tout ſi elle eſt blanche; ſi ſa peau eſt fine, tranſparente & légèrement colorée par le ſang que couvre le tiſſu délicat de l'épiderme.

La conſiſtance ferme, ſouple & poreuſe, dont la nature, le printems de l'âge, & la ſanté douent une jeune beauté, modifie la lumière qui n'eſt pas renvoyée par le tiſſu de la peau, de la même maniere que par les ſubſtances dures ou raboteuſes, dont la ſurface réſiſte beaucoup davantage à l'incidence de ſes rayons, ou en abſorbe une trop grande partie.

La *chair* douce & élaſtique, par ſa nature, laiſſe pénétrer ſes pores imperceptibles par une partie de la lumière, juſques dans la première couche de la peau; de-là refletée & renvoyée avec molleſſe, elle porte à l'ame par les regards qui la fixent, l'idée de la vie & les ſenſations de la volupté; obſervez encore que les courbures inſenſibles de la *chair* & ſa tranſparence qui laiſſe appercevoir des veines, répandent ſur les demi-teintes, ou demi-lumières, des nuances légèrement bleuâ-

tes, qui conduiſent par une douce gradation, juſqu'aux tons les plus éclatans de la peau. Les tons variés des *chairs* ſont innombrables. Il faut les yeux les plus fins & les plus attentifs pour les deméler ; il faut pour les rendre, un talent en quelque ſorte particulier, dans lequel entre plus ſouvent peut-être qu'on ne le penſeroit un penchant délicat à admirer ces ſortes de perfections de la nature, qui ne ſemble donné ni à tous les hommes, ni même à tous les Artiſtes. Le Corrège, le Guide, Wandyck, Rubens, le Titien, l'Albane, ont peint les *chairs* avec le ſentiment dont j'ai parlé. Les enfans, les jeunes filles, les femmes, doués de ſanté, offrent les beautés dont j'ai encore parlé. C'eſt à l'occaſion de ces obſervations qu'il n'eſt pas hors de propos de rappeller que l'étude de la boſſe, ſi utile pour le deſſin, ſeroit defavorable au talent de peindre les *chairs*, ſi on en faiſoit trop d'uſage, parce que la boſſe offre des effets tranchans de lumières, qui diffèrent beaucoup de ceux que produit la peau.

Jeunes Éleves, vous ne pouvez acquérir cette partie néceſſaire à votre talent, qu'en peignant beaucoup d'après la nature, & en réfléchiſſant encore plus ſur les effets que vous offrent les *chairs*, & ſur les moyens que peut vous fournir votre Art pour les imiter. Mais les occaſions de faire ces études ſi utiles & ſi intéreſſantes, ſont à la vérité rares, ſur-tout dans les climats où la carnation n'a pas généralement cet éclat, cette fraîcheur & cette fineſſe qui pour le Peintre en conſtituent les perfections. La Flandre, la Hollande, offrent plus fréquemment des modèles de ces beautés de coloris. Notre climat, moins favorable, préſente dans les *chairs* moins de fineſſe, moins d'éclat, & un coloris d'un blanc plus mat.

L'imagination, la mémoire, l'obſervation des Maîtres qui ont excellé dans cette partie, ſont les reſſources des Artiſtes; mais ces reſſources ſont toujours infiniment au-deſſous de l'étude de la Nature.

CHARGE & CHARGÉ. Le ſens du mot *chargé* dans l'Art de Peinture ſe rapproche tellement de celui que j'ai expoſé à l'article CARICATURE, que ce premier article paroîtroit devoir ſuffire pour donner l'intelligence des deux. Cependant l'adjectif *chargé* eſt pris le plus ſouvent dans un ſens qui a plus de rapport au didactique de l'Art, que celui qu'on donne à *caricature* & au mot *charge*.

En effet, lorſqu'on ſe ſert du mot *caricature*, on joint à l'idée d'une ſorte d'incorrection volontaire l'idée d'un motif burleſque, comique ou ſatyrique; & lorſqu'on dit qu'un trait, qu'un contour eſt *chargé*, qu'une figure, qu'une expreſſion eſt *chargée*, on a pour objet ſeulement de blâmer une incorrection de l'Artiſte, qui n'eſt relative qu'à ſa négligence ou à quelque fauſſe idée qui l'a égarée. Ainſi le Profeſſeur dit très-ſérieuſement à un Elève qui deſſine d'après le modèle, ſoyez plus correct, plus exact. Ne voyez-vous pas que le contour de votre figure, que le trait de cette partie eſt *chargé*? De même, ſi l'Elève dans le ſeul but de déſigner plus ſenſiblement dans ſes figures une action, un ſentiment, exagère l'expreſſion, le Maître lui dit encore: il ne s'agit pas de repréſenter avec exagération* le mouvement phy-

* On trouvera au mot EXAGÉRATION quelques développemens & quelques autres applications des idées que j'ai expoſées dans cet article.

ſique ou moral, mais de ſaiſir l'un & l'autre avec juſteſſe, car en *chargeant*, vous nuiſez à l'effet que vous voulez produire, & la *charge* que vous vous permettez, au lieu de toucher ou d'affecter, devient & paroît ridicule.

L'Artiſte *charge* encore quelquefois par la prétention de paroître ſavant dans la partie anatomique de ſon Art, c'eſt-à-dire, qu'il exagère les muſcles & leurs renflemens, les articulations & les effets de leurs mouvemens. Il prononce trop les parties intérieures que recouvre la peau, qui en adoucit les apparences. Il ſemble craindre, en ne déſignant pas toutes celles dont il a la connoiſſance, qu'on doute de ſa ſcience.

Ainſi l'homme qui parle, & l'Auteur qui écrit avec prétention, cherchent à amener, l'un dans ſa converſation, l'autre dans ſon ouvrage, tout ce qu'il ſait, au riſque qu'on trouve que les détails dans leſquels il entre, & les connoiſſances dont il fait parade, ſont de trop.

La ſimplicité & l'élégance, fondée ſur une juſte & parfaite correction, excluent tout ce qui eſt *chargé*, tout ce qui eſt outré, exagéré, tout ce qui eſt de trop, tout ce qui vient enfin plutôt des prétentions de l'Artiſte qu'il n'appartient à la perfection de l'Art.

Cependant on doit obſerver qu'il eſt peut-être pluſieurs circonſtances, dans leſquelles non-ſeulement il eſt permis, mais où il eſt néceſſaire de *charger*. C'eſt, par exemple, lorſque les objets peints doivent être vus à une diſtance aſſez conſidérable, lorſque le point de vue d'où il doivent être regardés, exige que l'on paſſe en deſſinant, ou en peignant, les bornes que l'exactitude ſcrupuleuſe des formes, des expreſſions, & même du coloris, impoſent ordinairement. Alors l'ou-

vrage n'eſt pas préciſément *charge*, puiſqu'il ne doit pas paroître tel du point de vue pour lequel il eſt fait. Certainement dans les grands ouvrages de Peinture dont je veux parler, telles que ſont entr'autres les coupoles, ſi l'on s'approche plus ou moins des objets peints, en paſſant le point d'où ils doivent être conſidérés, on trouvera la plupart des contours, des traits, des expreſſions, des tons & des teintes exagérées, outrées & *chargées*. Mais s'ils ne l'étoient pas, aux yeux de ceux qui les regardent de trop près, ils paroîtroient de leur véritable point de vue, ou trop mols, ou indécis, ou foibles. Ainſi le mérite du Peintre eſt vraiment alors de *charger*, mais relativement aux effets de la perſpective linéale, qui peut ſe démontrer par des règles poſitives; ou de la perſpective aërienne, qui eſt, intellectuellement au moins, ſuſceptible d'être démontrée.

Si l'on ne conſidère le mot *chargé* que comme déſignant un défaut, on doit obſerver que le principe ou la ſource de cette imperfection eſt aſſez ordinairement dans la nature même de l'Artiſte. Rien de ſi commun que des hommes qui ont un penchant habituel à l'exagération. Ce penchant a ſa baſe ou dans l'eſprit, ou dans les organes, il vient ou d'une ſorte de facilité de l'ame à être plus fortement émue, ou d'une organiſation de quelques-uns des ſens, qui leur procure des impreſſions trop vives. Il eſt auſſi par des cauſes contraires, quelques hommes chez leſquels les objets & les idées tranſmiſes ou naturelles perdent, en paſſant par les organes de leurs ſens, ou en naiſſant dans leur eſprit, une partie de leur valeur; les premiers dont j'ai parlé *chargent* en plus, & s'il étoit permis de s'exprimer ainſi, les ſeconds *chargent* en moins. Ces deux excès prouvent ſans ceſſe à

ceux qui obſervent, combien l'exactitude, la correction & la juſte meſure en tout ſont rares parmi les hommes. Combien d'expreſſions *chargées* ? combien d'idées qui paſſent la meſure que la raiſon impoſe ! la nature imparfaite, l'éducation ſouvent plus imparfaite encore, l'ignorance & les prétentions produiſent l'inexactitude, excitent & habituent à *charger*, & le trait du Deſſinateur, & le maintien de l'homme, & ſes diſcours, & ſes inflexions, & ſes accens, & ſes offres de ſervice, & ſes promeſſes. Ce défaut, ſi voiſin de pluſieurs vices, devient pour l'Artiſte, ainſi que pour l'homme moral, preſqu'incorrigible. Il a beſoin alors d'une indulgence qu'on eſt forcé & qu'on eſt convenu d'accorder juſqu'à un certain point dans la ſociété. Mais dans ce qui a rapport à l'Art, l'indulgence eſt bien moins autoriſée, & bien moins en uſage avec raiſon ; car l'Artiſte qui a la ſource de ce défaut dans l'eſprit, ou dans les organes, ou qui s'en eſt fait une blâmable habitude, n'eſt pas obligé à exercer un Art qui condamne, & ne peut ſouffrir l'incorrection ; tandis que l'homme qui *charge*, c'eſt-à-dire, qui exagère ſes affections, ſes ſenſations & ſes idées, les éprouve ſouvent outrées, & ne peut s'empêcher d'en avoir.

Au reſte, quelques ouvrages des Artiſtes jouiſſent d'une indulgence convenue, relativement à la ſignification du mot *chargé*. Ce ſont les eſquiſſes & les penſées qu'a crayonné le Peintre compoſiteur, d'après une première inſpiration de l'ame, & dans leſquelles ſouvent l'Artiſte, pour ſe rappeller ſes idées & ſes intentions, *charge* les ſignes pittoreſques par leſquels il déſigne ou les formes, ou les mouvemens qu'il ſe permet d'employer, mais dont il ne ſe permet les exa-

gérations qu'avec le projet bien formé de les corriger, & d'atteindre à la préciſion en exécutant l'ouvrage.

Cette circonſtance rend la *charge* non-ſeulement excuſable, mais même néceſſaire en pluſieurs circonſtances, & juſqu'à un certain point.

CHARLATANERIE dans l'Art de Peinture. Pluſieurs de mes Lecteurs ſeront ſurpris de rencontrer, parmi les termes qui compoſent le Dictionnaire de Peinture, le mot qui fait le ſujet de cet article; mais ceux qui connoiſſent les Arts, ceux dont l'intention eſt de s'inſtruire de ce qui leur eſt avantageux ou déſavantageux, profitable ou nuiſible, me ſauront gré de préſenter quelques notions d'une des cauſes de l'altération du goût, & par conſéquent de celle de nos Arts.

La *charlatanerie* conſiſte en général dans l'artifice, ou dans les artifices, à l'aide deſquels on trompe au profit d'un vil intérêt, ou de la mépriſable vanité, les hommes ignorans, foibles & prompts à ſe prévenir.

Dans la Morale & dans la Religion, les *charlataneries* les plus odieuſes de toutes, ſont les hypocriſies, inſtrumens des plus funeſtes paſſions, qui ſervent à allumer & à entretenir le Fanatiſme. Dans la ſociété, la *charlatanerie* conſiſte dans les adulations adroites, les menſonges médités & les exagérations expreſſément employées pour contenter l'amour-propre, ou favoriſer la cupidité. Les ſciences ne ſont pas exemptes de cette *charlatanerie*. On la voit s'étendre même juſqu'à celles qu'on nomme *exactes*, quoique leur nature dût les mettre à l'abri de ce fléau, puiſque

& vérité démontrée eſt l'objet auquel elles tendent ſans ceſſe.

Les Arts libéraux, fondés ſur l'imagination, & qui vivent, pour parler ainſi, d'illuſions & de preſtiges, doivent être & ſont malheureuſement plus favorables au charlatanisme, qu'aucune des autres connoiſſances humaines. L'Art eſt indiſpenſable pour exercer avec ſuccès l'Eloquence, la Poëſie, la Peinture. De l'Art à l'artifice, il y a bien peu de diſtance, & moins encore de l'artifice à la *charlatanerie*, dont l'artifice eſt la baſe. Les connoiſſances humaines & les lumières feroient ſans doute des progrès trop rapides, & iroient trop loin ſans les obſtacles que la vanité puérile, la jalouſie & la cupidité y oppoſent par tous les moyens qui leur ſont propres.

La Peinture, proprement dite, devroit ſe défendre contre les effets de la *charlatanerie* : car la repréſentation ou l'imitation de la nature eſt ſoumiſe à être confrontée avec elle. Mais comme cette repréſentation n'eſt que feinte, qu'il faut par conſéquent que ceux qui en jugent, entrent dans quelques conventions & quelques connoiſſances des parties qui conſtituent l'Art de peindre; ceux qui l'exercent peuvent employer & emploient quelquefois des artifices contraires à la juſteſſe des idées qu'on doit avoir, par conſéquent nuiſibles au goût & aux Arts en général.

Il ſe pourroit qu'on eſſayât peut-être de juſtifier ceux qui ſe permettent les artifices dont je veux parler, en diſant que ſi, relativement à des ouvrages regardés de plus en plus comme objets de pur agrément, l'Artiſte parvient à établir, dans l'opinion des perſonnes peu inſtruites qu'il met dans l'erreur, une conviction & une ſatisfaction qui les détermine à louer & à évaluer ſes

ouvrages autant qu'il le ſouhaite, les moyens qu'il ſe permet ne doivent pas être jugés à la rigueur, & que cette eſpèce de *charlatanerie* eſt une adreſſe permiſe qu'on tolère dans une infinité d'objets plus importans.

Il eſt facile de répondre à cette juſtification ; car, quelque tolérance que l'on ait, & quelqu'accroiſſement d'indulgence que puiſſent comporter nos mœurs, trop peu ſévères à cet égard, il ſera toujours eſſentiellement vil de tromper d'une façon méditée, pour l'intérêt perſonnel d'une vanité puérile, ou d'une cupidité injuſte. Mais ce qui eſt évidemment nuiſible, & qui devient la ſuite inévitable des louanges exagérées qu'on ſe donne, ou qu'on ſe fait donner, c'eſt l'opinion déſavantageuſe qu'on établit ſur les Artiſtes dont on craint la concurrence, dans l'unique projet de leur être préféré ; c'eſt la fauſſeté avec laquelle on trahit les connoiſſances qu'on a ; c'eſt l'eſpèce de baſſeſſe avec laquelle on déroge à la dignité & à l'élévation attachées aux Arts libéraux ; c'eſt enfin l'altération du goût, dont on ſe rend complice, puiſque l'on y contribue volontairement, en y propageant l'ignorance, & en trahiſſant ainſi la cauſe nationale. L'improbité d'état, dont je parle, met en uſage une infinité de moyens qui la rapprochent des artifices, plus groſſiers qu'emploient les Charlatans proprement dits. Tels ſont les ſoins de tromper, de ſéduire, d'intéreſſer, de captiver, d'employer enfin des Prôneurs, & de former des Enthouſiaſtes.

Les Prôneurs ſont ou des ignorans trompés, ou des demi-connoiſſeurs ſéduits & échauffés, ou des hommes qui, par imitation & par foibleſſe de caractère, empruntent leurs opinions d'autrui, & les défendent enſuite

comme ſi elles leur appartenoient. Dans ce nombre ſe trouvent les Enthouſiaſtes qui, déſœuvrés & manquant de talens, ſans manquer d'eſprit, ſe forment une exiſtence qu'on peut appeller *paraſite*, en s'identifiant à des Artiſtes, qu'ils ont l'air de protéger, de défendre, ou de placer à un rang qu'on leur refuſeroit, ſans les efforts généreux qu'ils font pour éclairer le Public, & pour lui dicter les jugemens qu'il doit porter. Lorſqu'un certain nombre de ces Prôneurs ſe réuniſſent & concourent à l'intérêt ou à la vanité d'un Artiſte, ils forment ce qu'on appelle *un parti*, & ce parti ou cette cabale eſt moins délicate encore ſur les moyens dont elle ſe ſert, que l'Artiſte même, qui en eſt l'objet, & auquel elle finit très-ſouvent par nuire.

Le charlataniſme doit devenir fréquent, adroit & plus nuiſible à meſure que les ſociétés dans leſquelles il s'exerce, deviennent riches, & qu'elles ſe livrent plus généralement au luxe. Car la plupart des uſages du luxe ont pour objet de ſubſtituer par les artifices ſouvent les plus groſſiers, l'idée de la richeſſe à celle du mérite.

Pour revenir à nos Arts, on peut obſerver qu'ils ſont d'autant plus expoſés au *charlataniſme*, qu'ils ſont ſuſceptibles de plus grands profits, c'eſt-à-dire, que les Arts dont les entrepriſes ſont vaſtes, lucratives, produiſent plus de Charlatans. Il faut y joindre ceux des Arts dont les principes ſont ſuſceptibles d'être généralement connus & bien compris. Car il eſt plus facile de donner des idées fauſſes, & d'induire en erreur ſur les ouvrages artiels, lorſque le plus grand nombre ne peut qu'avec peine parvenir à connoître clairement les baſes & les principes des beautés qui leur

ſont pauvres. Tels ſont parmi nous l'Architecture & la Muſique.

L'on pourroit, en entrant dans de plus grands détails, parler des ſingularités & des affectations dans le diſcours & dans les habillemens employés quelquefois par les Artiſtes : mais ces ſortes d'artifices, dont l'effet eſt de fixer quelques momens les regards, manquent ſouvent leur but, & occaſionnent alors un ridicule qui punit ſuffiſamment ceux qui, par ces moyens, marchent de trop près ſur les brifées des Charlatans de profeſſion. Pour revenir aux artifices plus nuiſibles aux Arts du Deſſin & de la Peinture, j'indiquerai les préparations, vernis, procédés myſtérieux auxquels on attribue des avantages le plus ſouvent exagérés, ou qui, peu durables & nuiſibles, altèrent les ouvrages, & par conſéquent font un tort réel aux Artiſtes & aux Arts. Il ſera facile d'appercevoir, d'après ces élémens, les artifices que le deſir immodéré du gain a ſuggéré dans preſque toutes les branches de nos Arts ; par exemple, dans la Gravure & dans la Typographie.

On ſait aſſez généralement que la Gravure ſimple & franche depuis ſon origine juſqu'à ſa plus grande perfection, c'eſt-à-dire, juſqu'aux chefs-d'œuvres des Suyderhofs, des Viſcher, des Poillis, des Drevets, n'obtenoit des ſuccès qu'à force d'études, de ſoins, de temps, & par une longue habitude des outils connus de tout le monde. Il falloit pour rendre, à l'aide du burin, un tableau de grand Maître, qu'un Artiſte eût paſſé la moitié de ſa vie à couper le cuivre d'une main intelligente & sûre. Il employoit des années entières à terminer une planche dont la réuſſite tournoit bien plus au profit de ſa gloire que de ſon intérêt. L'induſtrie ſ louable en géné-

ral) multiplia l'uſage de l'eau-forte qui, mordant & creuſant en peu d'heures le cuivre, rendoit plus promptement ſans doute, mais avec moins de préciſion, & ſur-tout moins d'accord, le deſſin ou le tableau. Cette manière, qui a certainement ſes avantages, lorſqu'on l'emploie préciſément aux objets auxquels elle eſt propre, l'emporta ſur l'uſage du burin, & les Artiſtes l'adoptèrent avec d'autant plus d'empreſſement, que ce procédé qui demande une pratique moins difficile à acquérir, procure un gain plus prompt. Le burin, ſans prévoir le tort que lui devoit faire cette invention, ſe prêta à réparer les défauts de l'eau-forte, & les négligences de la pointe; mais la Gravure, devenue ingrate envers lui par l'attrait du gain & par l'introduction d'un plus grand luxe parmi les Artiſtes, dirigea toute ſon induſtrie à ſe paſſer entiérement des moyens qui demandoient trop d'étude, de ſoins & de temps. L'on regarda, & l'on fit enviſager au Public les nouveaux procédés, comme des perfectionnemens de l'Art, parce qu'ils imitoient ou *finegeoient*, pour me ſervir d'une expreſſion moderne, toutes les différentes manières de deſſiner des Maîtres & même la Peinture, à l'aide des planches multipliées & imprimées en couleurs.

Ces illuſions ont pris faveur, & bien qu'on ne diſconvienne pas que ces procédés de Gravure nouveaux, ou remis en uſage, ne ſoient ingénieux; bien qu'ils puiſſent être adaptés à certains objets avec beaucoup d'avantage, il réſulte de leur facilité, & ſur-tout de l'abus qu'on en fait, que d'une part, la véritable Gravure eſt infiniment trop négligée; & que de l'autre, la quantité prodigieuſe d'ouvrages médiocres ou mauvais, produits à la faveur des outils dont l'uſage eſt facile, contribue

à aimer de plus en plus le goût, & à dépriſer ce qui eſt véritablement eſtimable.

Le peu de connoiſſances pratiques que le Public a des opérations avec leſquelles on produit ces ouvrages; les ſoins qu'on prend de lui en cacher les procédés, lui font ignorer combien on lui ſurvend les petites illuſions auxquelles il ſe complaît, & combien il s'éloigne de la connoiſſance des Arts, lorſqu'il penſe que des eſtampes colorées (invention très-ingénieuſe ſans doute) ſont l'équivalent des tableaux.

Si le Public, qui ſe dévoue & ſe prête ſi facilement à être trompé, daignoit s'éclairer à cet égard, il ne proſcriroit pas les induſtries dont je viens de parler; mais en eſtimant avec connoiſſance leurs utilités, il les réduiroit à faciliter des connoiſſances auxquelles elles peuvent être véritablement utiles. Alors les eſtampes imitant les deſſins, ſervient reſtreintes à multiplier & à procurer pour un prix modique les études de têtes, & des *Académies* des bons Maîtres, pour l'utilité des jeunes Elèves de la Capitale ou des Provinces. Les planches coloriées avec connoiſſance, & dirigées par des Savans, repréſenteroient & multiplieroient des imitations inſtructives de pluſieurs objets d'Hiſtoire naturelle, de Botanique ou d'Anatomie. Mais le Public éclairé devroit ſourire à l'Artiſte qui veut lui perſuader qu'un tableau d'Hiſtoire & un beau Payſage, peuvent être rendus avec l'harmonie du clair-obſcur, unie au charme du coloris par trois ou quatre planches coloriées, qui s'efforcent d'imiter ce nombre infini de nuances, de tons, de paſſages, de légéretés qu'un Peintre, habile Coloriſte, répand dans ſes ouvrages.

Si c'étoit ici le lieu de parler de toutes les *charlataneries* qui ſe ſont introduites, & ſe multiplient dans l'Art de la Typographie, on mettroit dans ce nombre l'abus qu'on y fait de la Gravure, & des Eſtampes enluminées ; on inſiſteroit ſur cette prodigalité d'ornemens qui demanderoient le goût le plus exquis & la meſure la plus juſte, pour s'accorder parfaitement avec les beautés ſimples & l'uniformité ſatisfaiſante d'un caractère parfait, mis en œuvre ſur un beau papier, avec l'intelligence que demandent toutes les différentes dimenſions & combinaiſons dont il eſt ſuſceptible. Je dois me refuſer à entrer en trop de détails des charlataneries de ſouſcriptions trompeuſes ſous le voile deſquelles on prépare au Public une ſuite de compilations éternelles & de ſupplémens qu'on ſe trouve forcé d'acheter lorſqu'on s'eſt laiſſé aller aux premiers frais, ou d'une ruſe contraire qui conſiſte à annoncer une édition ſi peu nombreuſe que les Curieux craignent de ne pouvoir y participer. Ces abus multipliés ſont ſi frappans, & ſouvent mêlés d'une improbité ſi groſſière, qu'ils ne peuvent obtenir d'indulgence ou de ceux dont le but ſecret eſt d'en tirer eux-mêmes parti, ou de ceux qui préfèrent à tout, la ſatisfaction d'un deſir ou d'une fantaiſie momentanée & d'une poſſeſſion excluſive. Laiſſons là ces Curieux ou faux Amateurs qui regardent les Livres même comme des bijoux de luxe, qu'il faut craindre de toucher, pour qu'ils ne perdent rien de leur valeur pécuniaire.

C'eſt cette valeur, ſubſtituée au mérite intrinſèque des ouvrages artiels, que la *charlatanerie* aura toujours le plus grand intérêt d'établir, & c'eſt elle que, ſans être cenſeur trop amer, on peut regretter de voir de nos jours s'introduire trop généralement dans les Arts,

dont elle eſt l'ennemie, comme elle l'eſt des mœurs, lorſqu'on y tolère avec trop d'indulgence les affectations & les hypocriſies.

CHASSIS. Le *chaſſis* d'un tableau eſt un aſſemblage de tringles de bois, ſur leſquelles on aſſujettit & l'on tend la toile qui doit ſervir à peindre. On trouvera, à l'article CHASSIS du ſecond Dictionnaire, ce qu'on entend par un *chaſſis à clef*; &, dans les figures gravées, on trouvera ce *chaſſis* repréſenté. On appelle encore *chaſſis*, un aſſemblage de tringles de bois, ſur lequel le Graveur étend & aſſujettit un papier huilé ou verni, deſtiné à adoucir l'éclat que le jour ou la lumière produiſent ſur le cuivre, ſoit qu'on grave au burin, ou bien à l'eau-forte.

C L

CLAIR-OBSCUR. Ce qu'on nomme *clair-obſcur*, eſt l'effet de la lumière conſidérée en elle-même; c'eſt-à-dire, rendant les objets qu'elle frappe plus ou moins clairs, par ſes diverſes incidences, ou les laiſſant plus ou moins obſcurs, lorſqu'ils en ſont privés.

Pour rendre plus ſenſible cette première explication du *clair-obſcur*, dans l'Art de la Peinture, ne conſidérons premièrement qu'un objet.

Lorſque la lumière, partant d'un point, ſe répand ſur un corps, une infinité de rayons, émanés de ce point, ſe dirigent ſur l'objet éclairé, & frappent tout ce qu'ils peuvent atteindre de ſa ſurface. Le rayon qui touche le premier quelque point de cette ſurface, y porte la plus vive lumière, parce qu'il y parvient moins altéré, s'y dirigeant par une ligne plus courte que les autres rayons du faiſceau dont il faiſoit partie. Les rayons qui attei-

gnent ſucceſſivement les autres points, plus éloignés du foyer de la lumière, & qui ont eu par conſéquent plus de chemin à parcourir, ſont moins éclatans ou moins lumineux. D'ailleurs, ſi l'objet a des plans ronds ou inclinés, ſur leſquels ces rayons ne tombent pas perpendiculairement, ils gliſſent & ne ſe réfléchiſſent alors qu'imparfaitement: enfin, lorſque ces rayons rencontrent un corps, une partie ou une ſurface qui en cachent une autre, celle qui eſt cachée reſte privée de la lumière directe, que lui portoient les rayons. Ce ſont ces différens accidens de lumières & d'ombres, qui, dans la Peinture, donnent lieu à la ſcience du *clair-obſcur*. Les effets que je viens d'énoncer ſont plus ſenſibles, lorſqu'on les obſerve ſur un corps, dont différentes parties ſe trouvent à quelques diſtances les unes des autres; & c'eſt en les choiſiſſant, & les diſpoſant ainſi, pour ſon inſtruction, qu'on prend de premières notions juſtes, qui ſervent enſuite de baſe à des obſervations plus compliquées; car il s'opère continuellement ſur tous les corps éclairés, (ſoit naturellement, ſoit accidentellement,) des modifications innombrables de la lumière & de l'ombre.

Dans ces modifications, l'on doit faire entrer comme objet eſſentiel, & fort intéreſſant pour l'harmonie colorée de la Peinture, les rejailliſſemens de rayons, & par conſéquent de couleurs, qui s'opèrent lorſque la lumière, frappant les corps dans certaines directions, eſt renvoyée ſur ceux qui les avoiſinent.

Il réſulte de tout ce que j'ai dit, que le *clair-obſcur* comprend les dégradations de lumières & d'ombres, & leurs divers rejailliſſemens qui occaſionnent ce qu'on nomme *reflets*.

Les dégradations ne ſe ſuccèdent ſans interruption,

dont elle eſt l'ennemie, [illegible] lilles ;
lorſqu'on y tolere avec [illegible] mul-
& les hypocriſies. [illegible] qui n'eſt
CHASSIS. Le [illegible] inſtruit,
de tringles de [illegible] ſeulement,
tend la toile qui [illegible] ſolidement
à l'article CH[illegible].

tend par un [illegible] que le réjail-
on trouve [illegible] ſous qu'une émana-
chaſſis, [illegible] nous une emination
le Gra[illegible] qui provient de la di-
deſſi[illegible] ſous part le rejailliſſe-
dui[illegible] en certain point, tels
à l'[illegible] ſe trouvent ſouvent lieu
[illegible] corps moins unis & plus
[illegible] ſolides, ſemblent
[illegible] des émana-
[illegible] des couleurs, il
[illegible] à jetter plus que

[illegible], pour ainſi
[illegible] ni rejailliſſe-
[illegible] des couleurs.
[illegible] que les dégrada-
[illegible] des plans, s'éten-
[illegible] la privation
[illegible] exemple, aſſez
[illegible] même de la lu-
[illegible].
[illegible] qui occaſion-
[illegible] & des modi-
[illegible] même eſpece pro-

ſes, toujours opérées dans la nature, ... ſantes, & tellement appropriées au ... , qu'il n'y a jamais de diſcordance ...

... les élémens qui forment cette harmonie ſont ... ſaiſiſſables, autant il eſt impoſſible de parvenir à la parfaite imitation que la Peinture s'en propoſe, & à l'exactitude géométrique des opérations de la nature.

Le *clair-obſcur* d'un tableau eſt donc une approximation à laquelle l'Art peut atteindre.

Le Peintre qui, pour y parvenir, eſt aſtreint aux loix poſitives & exactes, de l'incidence & de la réflexion des rayons lumineux, eſt libre au moins de fixer, dans chacune de ſes compoſitions, le point duquel il ſuppoſe que ſe répand la lumière, ſur les objets dont il compoſe ſon tableau. Il fait, comme Gédéon, arrêter le ſoleil, dont il veut éclairer ſa compoſition à un lieu fixe; il lui préſente les ſurfaces qu'il deſire qui ſoient éclairées, & interpoſe à ſon gré des objets pour occaſionner des privations plus ou moins complettes, &, par-là, plus ou moins favorables aux effets harmonieux qu'il eſt tenu de produire.

Ainſi, la ſcience du *clair-obſcur*, conſiſte dans l'exactitude à ſe conformer aux loix phyſiques, que ſuit une lumière fixe d'après les ſuppoſitions qu'on ſe permet de faire, pour l'avantage du ſujet qu'on traite.

Cette liberté de ſuppoſitions n'eſt pas indéfinie; car ſi elle conſiſte, par exemple, comme il eſt le plus ordinaire, à ne pas offrir au ſpectateur, le foyer de la lumière, dont on éclaire le tableau, il faut cependant que le ſpectateur inſtruit & ſévère, puiſſe ſe démontrer que le Peintre ne fait jaillir les rayons que d'un point, & même

découvrir dans quel endroit, hors de la compoſition, peut être ce point; comme un Géomètre, en achevant de prolonger des portions de lignes qui s'inclinent l'une vers l'autre, parvient au point de leur réunion.

Le problème à remplir, à cet égard, par le Peintre, eſt donc, après avoir poſé idealement le foyer, d'où il fait jaillir la lumière, & ſuppoſé les accidens d'interpoſition & la diſpoſition de ſes objets, de ſe conformer géométriquement aux règles d'incidence & de réfraction, que la nature preſcrit aux rayons de la lumière véritable.

Il faut cependant ajouter que, vu l'impoſſibilité de remplir ces conditions dans leur étendue, & leur plus grande exactitude, on ne ſauroit exiger dans la pratique la préciſion géométrique que preſcrit la théorie. Auſſi celui qui regarde un tableau, plus occupé de jouir que d'approfondir par des démonſtrations, ſi l'Artiſte a pu réſoudre complettement le problème qu'il s'eſt propoſé, n'eſt jamais ſévère, ſur-tout ſi le Peintre s'attire ſon indulgence, par le plaiſir qu'il lui cauſe.

Je me tais encore ſur ces explications du mot CLAIR-OBSCUR, bien moins, comme on doit le ſentir, pour les Artiſtes, que l'habitude de voir & d'opérer inſtruit, que pour ceux qui ne peignent pas, & qui la plupart n'ont pas une idée bien nette de ce que ſignifie ce terme.

Pour rendre cette explication encore plus claire, s'il m'eſt poſſible, je dois ajouter que chaque objet en particulier a ſon *clair obſcur*, d'après ce qui vient d'être dit, mais que ce qu'on entend plus ordinairement par ce mot, lorſqu'on parle d'un ouvrage de Peinture, c'eſt l'effet reſultant de toutes les lumières, de toutes les ombres, & des réjailliſſemens dont on a fait uſage dans le tableau.

Ainſi le ſyſtême de *clair-obſcur*, de tel ou tel Peintre, eſt celui qu'il ſuit le plus ordinairement dans ſes ouvrages; en diſpoſant dans un certain ordre qui lui eſt plus familier, les lumières & les ombres, pour produire un effet général.

Un moyen d'appercevoir d'un coup-d'œil l'effet général du *clair-obſcur* dans un tableau, eſt de s'en éloigner à une diſtance telle que les objets particuliers, éclairés ſubordonément, chacun d'après les ſuppoſitions établies, n'attachent plus trop les regards, & que les lumières & les ombres principales ſe préſentent à la vue comme par maſſes, par enchaînement ou par grouppes, qui ſubordonnés entr'eux, ſatisfaſſent les regards par un accord, une harmonie & un repos, auxquels ſe complaît le ſens de la vue.

Le tableau qui produit cet effet, preſqu'abſolument phyſique, à la diſtance d'où l'on peut en juger, eſt bien combiné, quant à cette partie.

Le tableau qui, à quelques diſtances qu'on le regarde, pour le ſoumettre à l'épreuve dont je parle, ne préſente aux yeux que des lumières & des ombres éparſes, incohérentes, eſt l'ouvrage d'un Artiſte qui ignore à la fois la ſcience & l'art du *clair-obſcur*.

Ce qu'il faut concevoir maintenant, c'eſt que l'art du *clair-obſcur*, qui ſatisfait eſſentiellement le ſens de la vue, contribue par-là à la ſatisfaction de l'eſprit du ſpectateur.

Le *clair-obſcur* bien entendu, ſatisfait le ſens phyſique de la vue, parce qu'elle ſe complaît, comme je l'ai dit, dans l'accord des lumières & des ombres; comme l'oreille dans l'harmonie des ſons; au-lieu que les regards ſont bleſſés, pour ainſi dire, par l'éparpillement des lu-

mières & des ombres, & par le manque de liaiſons & de ſubordination entre elles.

Mais ſi la vue ſe repoſe & ſe promène ſans être bleſſée ſur un tableau dont le *clair-obſcur* eſt diſpoſé avec art, & accordé avec intelligence, on conçoit qu'elle diſtingue plus facilement chaque objet de la compoſition, & dans chaque objet les détails qui peuvent exciter la curioſité de l'eſprit & l'intérêt de l'ame.

Comme dans l'ordre des impreſſions que fait éprouver la Peinture, l'impreſſion phyſique eſt néceſſairement la première, cette impreſſion doit donc, en précédant les autres, favoriſer celles de l'ame ou leur nuire.

Voilà l'idée la plus développée que j'ai pu donner du *clair-obſcur*, conſidéré phyſiquement & moralement, pour ainſi dire, dans la Peinture; c'eſt-à-dire, relativement au méchaniſme & au libéral.

Je donnerai place, après ces explications à une ſorte d'objection qu'on pourroit oppoſer aux principes que l'Art preſcrit au Peintre.

La nature, dira-t-on, ne prend aucun ſoin de grouper, ou d'enchaîner, ou de maſſer ſes lumières; tous les objets mobiles ſont aſſemblés ou diſperſés ſans méditation pittoreſque, & cependant ils offrent toujours un tel accord de *clair-obſcur*, que le Peintre qui imiteroit au haſard, mais qui imiteroit parfaitement, feroit un tableau dont l'effet ſeroit certainement admiré.

La réponſe à cette objection me paroit devoir être celle-ci: imiter parfaitement étant au-deſſus des moyens de l'Art, il eſt néceſſaire que l'Artiſte mette à la place de cette perfection qui lui eſt refuſée, les reſſources de l'intelligence & du génie.

C'eſt cette raiſon qui, dans tous les Arts d'imitation,

produit les principes, les moyens médités, les règles & les artifices qui les diſtinguent.

L'abſolument parfaite imitation, qui eſt le but des Arts libéraux, ne différeroit pas de la Nature, & par conſéquent, auroit tous ſes avantages; mais le plaiſir ou la peine, qu'occaſionne l'imitation, telle que nous pouvons la faire, ne ſeroient plus les mêmes. Il ſe mêle toujours dans le plaiſir & même dans les émotions douloureuſes que donnent les imitations, l'idée d'une joûte entre l'art & la nature, l'idée des difficultés qu'il faut vaincre, & enfin l'idée d'un myſtère plus ou moins ingénieux qu'on a employé, qui offre une autre ſatisfaction, celle qu'on a à la pénétrer.

Ce ſont donc ces moyens myſtérieux d'ordre, de combinaiſons & de choix qui ſervent en effet, ou qui tiennent lieu des perfections d'imitation, que les efforts humains ne peuvent atteindre.

Voilà les notions qui me paroiſſent les plus eſſentielles aux Lecteurs pris en général, pour ſe former des idées du *clair-obſcur*. Je vais, ſuivant mon uſage, paſſer à quelques obſervations plus particulièrement relatives à ceux qui s'inſtruiſent de l'Art pour le pratiquer.

Le juſte emploi des lumières, en raiſon du foyer, en raiſon de l'intenſité, enfin en raiſon des accidens qui les modifient, exige que vous obſerviez ſouvent l'effet du ciel, du ſoleil, des nuages & des interpoſitions qu'ils préſentent; il faut que vous ayez dans le ſouvenir, en peignant un tableau, toutes les diſpoſitions & les ſuppoſitions que vous avez établies, pour en préparer l'harmonie, comme l'Auteur dramatique ne doit jamais perdre de vue ſon expoſition, & les événemens

qu'il ſuppoſe arriver dans les intervalles qui diviſent chacun de ſes actes.

Lorſque vous placez vos modèles pour deſſiner ou pour peindre, n'avez-vous pas ſoin de diſpoſer leurs membres, de manière qu'ils ſoient plutôt unis que trop éloignés les uns des autres, & de manière auſſi que la lumière frappe principalement les parties qui, dans ce moment, vous intéreſſent le plus? eh bien, ce que vous faites, preſque par inſtinct, pour la ſatisfaction de vos yeux, & pour la facilité & l'agrément de votre étude, eſt la règle qui vous conduira à opérer dans toutes les circonſtances, pour l'avantage de ceux qui verront vos ouvrages.

Attachez les regards ſur vos tableaux, vous aurez par cet artifice, un moyen puiſſant d'attacher l'eſprit. Dans les jouiſſances que procurent les Beaux-Arts, quelque ſpirituels que ſoient ceux à qui l'on offre leurs productions, le ſens auquel elles s'adreſſent pour parvenir à l'eſprit ou à l'ame, vient avant tout exiger ce qui lui eſt dû. L'eſprit a beau ſe prévaloir, il n'obtient rien que de la ſeconde main, pour ainſi dire : bienheureux encore, lorſqu'il reçoit les impreſſions qui lui ſont deſtinées, ſans trop de complication.

Vous, dont le premier devoir eſt de ſéduire, de flatter, de tromper la vue, étudiez donc avec un ſoin extrême les moyens qui peuvent vous faire parvenir à ces différens buts; connoiſſez les diſpoſitions les plus favorables au *clair-obſcur;* mais, comme il en eſt une infinité, ne vous répétez pas par pareſſe ou par habitude.

On peut attacher le regard, en enchaînant les lumières de façon qu'elles ſerpentent dans la compoſition,

& qu'elles la faſſent parcourir aux yeux qui ſeront guidés par cet artifice, ſans qu'ils s'en apperçoivent.

On peut les attacher par un ſeul grouppe lumineux, qui décide leur attention & l'arrête.

On peut diſpoſer des grouppes de lumières, qui, ſubordonnés entr'eux, laiſſent dominer celui dans lequel vous aurez placé l'objet de vos affections, je veux dire, celui que vous deſtinez à intéreſſer davantage.

Je m'étendrois trop, ſi je parlois de tous les détails, par leſquels les différens Maîtres, diſtingués dans cette partie, ſont parvenus à l'harmonie. D'ailleurs, comme ils ont pris quelquefois différens moyens, ſi vous voulez donner quelque préférence à l'un d'eux, il n'en a guère été de plus inſtruits des routes agréablement & profondément ſavantes, qui conduiſent cette magique harmonie du *clair-obſcur*, que le Corrége.

C O

COLORIS, COLORER & COLORIER. J'ai annoncé à l'article CARNATION, que je réunirois dans l'article COULEUR, des notions qu'on auroit pu diviſer, à l'occaſion des mots Carnation & Coloris; mais, en même-temps, j'ai préſenté, dans ce premier article, une idée ſuccincte de ce que l'on entend par le mot dont il eſt le ſujet. Je dois offrir ici de même quelques mots ſur le terme coloris.

Coloris a, dans la langue commune, ainſi que dans le langage des Peintres, un ſens moins général que le mot *couleur*. Aſſez ordinairement on ſe ſert du mot *coloris*, pour exprimer certains caractères particuliers de la couleur, des objets, & ſur-tout des objets agréa-

bien : le vrai. L'on ne dira pas, le *coloris* de ces fleurs est admirable ; le *coloris* de la robe de cette Nymphe a changé à l'approche de la tempête. & l'on ne dira guère, le *coloris* de ce tableau, de cette statue, de cette médaille, de cette pierre précieuse : on pourra, on ne se servira pas du mot *coloris*, à l'occasion d'une vieille, d'un homme de peine, d'un manœuvre, &c.

Mais il emploie plus particulièrement adapté à la Peinture, le mot *coloris* se rapproche, à ce que je crois, plus souvent du mot *couleur*, dont il est synonyme suivant les circonstances : car on dit également, la couleur & le *coloris* de tel ou tel Peintre, de tel ou tel tableau ; couleur & *coloris* brillans, vigoureux, agréables, &c. Les verbes *colorer* & *colorier* s'emploient assez indifféremment aussi l'un pour l'autre, & les petites nuances que l'on pourroit peut-être désigner dans certains usages de ces verbes, ne sont pas, à ce qu'il me semble, assez décidées pour s'y arrêter. L'une de ces nuances, dont je vous souviens mention, pour apporter un exemple, se remarque lorsque l'on parle d'estampes, auxquelles des couleurs se trouvent appliquées : ces couleurs sont appliquées à l'estampe par le mechanisme de la gravure, ou plutôt de l'impression, en employant plusieurs planches. On se sert assez ordinairement du mot *colorer*, plutôt que du mot *colorier*. Ce Graveur, dira-t-on, réussit très-bien dans le genre des estampes *colorées*. Lorsqu'il s'agit d'une estampe, sur laquelle on a appliqué, après coup, des couleurs, ce qu'on appelle vulgairement *image enluminée*, on dira, cette estampe a été *coloriée*, ou *enluminée*. On peut apercevoir aisément, que le mot *enluminer* convient principalement à ce travail, lorsqu'il est grossier ; & que le mot *colorier* s'emploie lorsque

l'enluminure ſe rapproche davantage dans la ſorte de perfection dont elle eſt ſuſceptible. C'eſt ainſi que le mot *image* ſignifie le réſultat d'une gravure groſſière, & le mot *eſtampe*, l'empreinte d'une gravure faite avec plus d'art.

COLOSSAL. On déſigne, par le mot *coloſſal*, dans nos Arts, ce qui excède les dimenſions des objets naturels.

Les imitations de la Peinture & de la Sculpture, comportent des dimenſions, ou ſemblables aux objets imités, ou plus petites dans toutes les dégradations poſſibles, ou plus grandes graduellement juſqu'aux bornes que la nature a aſſignées aux entrepriſes de l'homme. Je ne dois parler ici expreſſément, ni des dimenſions ſemblables à celles des objets naturels, ni des dimenſions plus petites. Les dimenſions plus grandes, qu'exprime le mot *coloſſal*, n'entrent point dans les idées ſimples de l'Art, regardé comme l'imitation exacte de la nature. On imite infidèlement, pour parler à la rigueur, lorſqu'on ne donne pas, aux objets imités, juſqu'aux dimenſions qu'ils ont dans la nature. C'eſt à des idées acceſſoires qu'appartiennent les infractions, en plus ou en moins, de l'imitation exacte. Mais, dans ces idées que j'appelle *acceſſoires*, il en eſt qui ſont liées de ſi près à la Nature & aux Arts, qu'elles en ſont comme inſéparables. Il en eſt d'autres qui ne ſe lient aux principes des Arts, que par d'autres idées intermédiaires.

La réflexion qu'on fait ſur la place qu'on aſſigne à des ouvrages de ſculpture, par exemple, eſt une idée acceſſoire de l'Art, mais qui lui tient de bien près. Elle doit donc s'y réunir naturellement ; & lorſqu'en réflé-

chiſſant, on prévoit que la place où l'on doit poſer une ſtatue de grandeur naturelle, eſt à telle diſtance, ou à telle élévation, que cet ouvrage de l'Art ne pourra pas être vu, de manière à ſatisfaire ceux qui le regarderont: l'idée d'en augmenter la dimenſion, doit ſe préſenter, non comme infraction des loix de l'imitation, mais comme perfectionnément de l'imitation. Ainſi, lorſque l'on deſtine expreſſément une ſtatue à être poſée dans un lieu vaſte, dans lequel elle ne doit être vue que d'aſſez loin; lorſqu'on la deſtine à être placée à une certaine élévation, on ne peut guère manquer de réfléchir que la plupart des formes, & que les traits du viſage, par conſéquent, que le caractère & l'expreſſion, ne ſeront point aſſez apperçus & diſtingués. Alors il s'établit, comme principe, d'augmenter les dimenſions juſqu'au degré néceſſaire; & l'idée du mot *coloſſal*, quoique produite d'après des idées acceſſoires & intermédiaires, s'identifie ſi naturellement avec l'Art, qu'elle lui devient propre. C'eſt donc d'après la relation de l'Art, avec le ſens auquel ſes productions doivent être premièrement offertes, que les altérations de dimenſions ſe trouvent autoriſées; & l'on concevra que c'eſt pour favoriſer, dans certaines circonſtances & certains uſages, la jouiſſance des ouvrages des Arts, qu'on ſe permet d'altérer les dimenſions, en plus & en moins; mais il réſulte auſſi de ces premiers élémens, que rien n'autoriſe véritablement, ni les réductions trop petites qui fatiguent les organes, & nuiſent, par-là, à leur ſatisfaction la plus complette, ni les dimentions trop giganteſques. Les entrepriſes qui tombent dans ces deux excès, n'ont ordinairement pour principes que l'amour-propre perſonnel, ou bien une ſorte d'émulation induſtrieuſe, mal raiſonnée

du Peintre ou du Sculpteur ; ou bien enfin, leur condeſcendance à des ordres, ou à des deſirs qui manquent de lumières, & auxquels la raiſon & le bon goût n'ont point participé : & l'on ne doit pas perdre de vue cet élément de la morale & des Arts, que plus l'intérêt perſonnel des hommes s'iſole, en ſe ſéparant de l'intérêt général, plus les vrais principes de la morale humaine, & les ſolides élémens des Arts deviennent arbitraires, & tendent à ſe corrompre.

L'orgueil des hommes & l'exaltation, ou l'exagération de leurs idées, ont une analogie ſenſible avec le *coloſſal* dans les Arts. Auſſi peut-on penſer que c'eſt à l'orgueil des hommes puiſſans, que l'on a dû la plupart des figures ou ſtatues *coloſſales*, dont il nous reſte des notions ? Telle eſt l'idée de la ſtatue propoſée à Alexandre, & que l'Artiſte, élevant ſon imagination au niveau de l'orgueil d'un conquérant, avoit propoſé de former d'une montagne entière. Tels ſont ſouvent les ouvrages ampoulés des Auteurs, qui encenſent les Rois, ſur-tout lorſqu'ils apperçoivent que ces dieux de la terre croyent eux-mêmes les proportions de leurs facultés *coloſſales*. Ce qu'ils ne croyent que trop ſouvent.

Si l'on ſuit ces rapports, on doit penſer que les dimenſions vraies, doivent être celles auxquelles ſe plaiſent les bons eſprits, les excellens Artiſtes, & les hommes qui, dans quelqu'état & circonſtances qu'ils ſe trouvent, n'oublient pas que leurs dimenſions phyſiques & ſpirituelles, ſont circonſcrites. Quant aux petites dimenſions, elles appartiennent ordinairement, dans les Arts, aux moindres talens, comme aux moindres genres. Auſſi, ſont-elles plus multipliées parmi les Artiſtes, dont la plus grande partie, par nature ou faute de con-

noiſſances, ſont réduits aux plus petites idées, comme le peuple des Auteurs aux plus petits détails.

CONFÉRENCES. Il eſt bien plus facile, (comme je l'ai dit dans l'article ARTISTE) d'établir les avantages qui réſultent de l'uſage des *conférences* académiques, que de donner des raiſons plauſibles de l'abandonner ou même de le négliger.

Lorſque les hommes qui s'occupent habituellement, & par état, des connoiſſances ſcientifiques ou artielles, ſe réuniſſent, il eſt vrai-ſemblable que leur but volontaire ou preſcrit, eſt de s'entretenir de leurs occupations, de s'éclairer ſur les théories & ſur la pratique dont la connoiſſance leur eſt néceſſaire, de s'inſtruire mutuellement, ſoit en ſe communiquant ce qu'ils ſavent, ſoit en diſcutant enſemble les objets ſuſceptibles de doutes & d'éclairciſſemens. Auſſi lorſque l'on ſe repréſente les Savans & les Artiſtes réunis, on les ſuppoſe toujours occupés de ces ſoins, & l'on ſe forme par-là une idée qui ennoblit leurs aſſemblées. Si, tout au contraire, on ſe repréſentoit des Savans ou des Artiſtes s'occupant enſemble preſqu'uniquement des formes relatives à l'organiſation de leur ſociété, diſcutant longuement dans des aſſemblées qu'on appelle *Académiques*, les détails minutieux réſultant de ces formes. Si l'on venoit à penſer enfin qu'un nombre choiſi d'Artiſtes diſtingués par les divers talens qu'embraſſe un des plus nobles Arts, paſſent enſemble pluſieurs heures ſans s'occuper principalement de ce qui honore les Arts dont ils tirent leur gloire, & diſtingue l'Artiſte de l'Artiſan, on ſeroit excuſable ſans doute d'inférer que ces ſociétés ſe rapprocheroient infiniment plus qu'elles ne doivent des Communautés d'Ouvriers.

Les

Les Fondateurs de la plupart de nos Académies ont prévu cet abus, & dans une grande partie des ſociétés deſtinées à étendre les connoiſſances humaines, de ſages réglemens preſcrivent des travaux communs à tous les Membres, ou des travaux qui devant leur être communiqués, donnent matière à des diſcuſſions utiles. Dans nos Académies des Arts, & dans celle de Peinture entr'autres, l'uſage des *conférences* a été établi & recommandé.

On a eu en vue la communication & l'accroiſſement des lumières parmi les Maîtres de l'Art, l'inſtruction des Eleves qui doivent être admis avec choix & comme par récompenſe dans quelques-unes des aſſemblées pour y entendre de temps en temps la lecture des *conférences* faites par leurs Maîtres, ou les éloges donnés aux Artiſtes que la mort enlève, & dont les talens, joints aux mœurs, ont honoré l'Académie ; enfin, l'on a ſans doute penſé que le choix des travaux académiques raſſemblés & rendus publics un jour, répandroit dans la ſociété & dans la Nation, des connoiſſances néceſſaires pour parler & juger convenablement des productions artielles.

Les objets propres à des *conférences* ſont inépuiſables, relativement aux Beaux-Arts ; & quoiqu'il exiſte ſur cette matière un nombre conſidérable de Livres & de Brochures de toute eſpèce, on peut avancer qu'il n'exiſte point encore d'ouvrage méthodique, ſuivi, complet & compoſé ſur un plan général.

Un corps d'ouvrage auſſi intéreſſant & auſſi utile que celui que j'indique ici pourroit l'être, n'exiſte pas même en Italie, où les Arts ont été cultivés ſi honorablement par des hommes célèbres dont pluſieurs joignoient la connoiſſance des Lettres à celle de pluſieurs

Arts qu'ils pratiquoient avec ſuccès. Ce corps d'ouvrage ne peut être vraiſemblablement compoſé que par des ſociétés Académiques, dont les Membres diſtingués écriroient ſur les parties auxquelles ils ſe ſeroient plus particuliérement attachés. On doit penſer que des matériaux de ce genre, mis en œuvre d'après un plan déterminé, rédigés enſuite, & examinés par ceux qui en ſeroient les plus capables, formeroient un monument propre à honorer la Nation, les Arts, & à conſtater l'état des lumières d'un ſiècle éclairé. Il ſeroit ſur-tout néceſſaire, dans ce grand ouvrage, de s'appliquer à rendre les idées parfaitement claires, en expliquant toujours le plus intelligiblement poſſible, le ſens principal & les ſens particuliers des termes de l'Art. Il s'agiroit de bien diſtinguer dans les parties qui regardent la pratique, ce qui eſt poſitif, ce qui peut ſe démontrer & s'exécuter même par des méthodes sûres, d'avec ce qui comporte des élémens trop variés, trop nombreux pour être calculés d'une manière rigoureuſement exacte.

Un des premiers fondemens de cet ouvrage ſeroit donc, par exemple, d'excellens traités de Perſpective, rédigés d'après ce qui eſt le moins compliqué, juſqu'aux objets qui le ſont le plus. Il faudroit que les problêmes & leurs démonſtrations fuſſent rendus de manière que l'Elève pût les comprendre ſans une trop grande contention, & le Maître y avoir recours dans les ouvrages peu ordinaires & compliqués. La Perſpective, comprenant les loix que ſuit inaltérablement la nature dans l'apparence viſible de tous les objets que peut imiter l'Artiſte, il eſt certain que cette connoiſſance eſt dans l'ordre théorique, la premiere, & l'une des plus eſſentielles. Les loix de la Nature, comme je l'ai dit, ſont fixes à ces

égard; ainſi les objets & les plans de ces objets, de même que la place où on les ſuppoſe, étant une fois établis, leurs apparences, telles qu'elles doivent s'offrir à la vue d'après un point donné, ſont inaltérablement fixées, & cette partie ſcientifique peut être rigoureuſement démontrée. Comme il exiſte déjà un aſſez grand nombre d'ouvrages, il ne s'agiroit que de raſſembler en un ſeul ce qui ſe trouve de plus clair, de plus méthodique, de moins compliqué, de moins embarraſſé par les calculs & par les termes & figures géométriques, parce que ce ſeroit à des Peintres, & non à des Géomètres que l'ouvrage claſſique ſeroit deſtiné.

La Perſpective aérienne ſembleroit, par ſa dénomination, devoir accompagner la Perſpective qu'on appelle *linéale*; auſſi les joint-on ſouvent enſemble dans les traités de Peinture; cependant je lui deſtinerois une autre place, parce que, ſi les problêmes que cette perſpective offre à réſoudre peuvent bien être regardés comme étant de nature à être démontrés, cependant les élémens qui y entrent ſont trop nombreux, trop variés, trop peu fixes & ſenſibles, de manière qu'il faudroit un temps conſidérablement trop grand, & une ſagacité peu commune, pour les ſoumettre à des règles géométriques & à des procédés rigoureux. En effet, pour donner une idée de cette difficulté, qu'on penſe que la denſité de l'air, au travers duquel paſſe le regard, eſt ſuſceptible toute ſeule d'un ſi grand nombre de variétés, que l'on ne peut véritablement les ſoumettre à des opérations méthodiques. Cependant les nuances, les apparences même des corps reçoivent l'influence de tous les accidens de l'air, & ils en reçoivent de tous les accidens de la lumière. Si la ſeule diſtance géométrique en décidoit, la Perſpective

aérienne ſe rapprocheroit de la Perſpective linéale ; mais, comme je viens de l'indiquer, une infinité d'autres regles s'y joignent, auſſi à quelques regles générales près : c'eſt de l'obſervation, de l'expérience & du raiſonnement guidé par l'intelligence de l'Art, que les Artiſtes qui ont excellé dans cette partie ſe ſont formé leurs ſyſtêmes.

Je deſtinerois, d'après ce que je viens d'expoſer, la Perſpective aérienne, à être placée dans le nombre des parties qui intellectuellement participent des ſciences exactes, mais qui, dans la pratique de l'Art, ne peuvent comporter que des approximations intelligentes. Mais ſi l'Artiſte ne peut eſpérer de rendre les objets rigoureuſement conformes à toutes les loix de cette perſpective, ceux qui s'occupent de cet ouvrage de Peinture ſont moins en état encore d'apprécier ſûrement le plus ou moins de conformité de l'imitation avec la nature.

La ſeconde baſe de la Peinture, qui eſt auſſi poſitive que la Perſpective linéale, eſt l'Anatomie. Je ne répéterai pas ſur quelle raiſon eſt fondée cette aſſertion. Pluſieurs articles de ce Dictionnaire l'expliquent aſſez. Nous avons auſſi un nombre aſſez conſidérable d'ouvrages ſur cet objet ; mais dans les uns, ce ſujet eſt traité, ſi l'on peut parler ainſi, trop anatomiquement : dans quelques autres, trop pittoreſquement. Dans les ouvrages anciens, tels que celui d'Albert Durer, dans lequel il traite des proportions qui ne peuvent être fondées que ſur les obſervations anatomiques, ces obſervations, portées à des détails ſans fin, rebutent ceux qui veulent s'en inſtruire. Il faut bien obſerver que, dans le nombre des hommes à qui ces ouvrages doivent être deſtinés, les Artiſtes ont un intérêt continuel & très-grand qu'en les

inſtruiſant on ménage leur temps, & que les Amateurs à leur tour, ont un grand beſoin de trouver une telle facilité à s'inſtruire, qu'ils ſe laiſſent amorcer, pour ainſi dire, & induire à acquérir ce dont la plupart ne croyent avoir beſoin, ni pour jouir, ni pour décider.

Dans le grand ouvrage, dont j'eſquiſſe ici le plan, la partie anatomique comprendroit l'Oſtéologie réduite à ce qui eſt néceſſaire à l'Artiſte, la Myologie, plus étendue, mais reſtreinte encore aux objets & aux accidens dont l'influence a lieu ſur les apparences viſibles. Il ſeroit à propos que ces différens traités fuſſent relatifs à des figures gravées avec la plus grande intelligence, & à des figures de ronde-boſſe, ou modèles en plâtre qui offriroient dans les dimenſions naturelles les différentes couches des muſcles qui opèrent ſur les corps animés des apparences ſans ceſſe modifiées à notre vue. Il ſeroit néceſſaire encore que l'ouvrage d'anatomie claſſique pour les Artiſtes comprit les repréſentations d'un choix de figures antiques, dans leſquelles ſe trouveroient les plus renommées, & que ces mêmes figures fuſſent exactement repréſentées ſucceſſivement dans l'état de ſquelette & *d'écorché*, pour faire bien appercevoir la relation de la proportion des parties ſolides & des parties muſculeuſes de la première & de la ſeconde couche, dans les attitudes où les Artiſtes anciens les ont placés. Ainſi l'on raſſembleroit ce qui ſe trouve épars dans pluſieurs ouvrages, quelque fois fort difficiles à trouver, & dont les éditions épuiſées ſe renouvellent ſans exactitude. D'ailleurs, les préceptes, les exemples & les nomenclatures ſeroient examinées avec un ſoin particulier, ſous les yeux d'un corps d'Artiſtes, & avec les ſecours d'un Profeſſeur éclairé, établi dans l'inſtitution de l'Académie : alors ces Livres

[illegible]

On [illegible] de l'Histoire & de la Physique, qui en [illegible], il en nous [illegible] extraordinaire, [illegible], qu'elle ne puisse exister que les raisons, les [illegible], les [illegible] dans la [illegible] du corps animal, ne peuvent se prêter [illegible] à l'imagination, & l'on devra penser que ces [illegible] tiennent uniquement à l'empreinte, parce qu'il se [illegible] des [illegible] qui, dans une [illegible] [illegible] par une force [illegible] & par une [illegible], dont nous [illegible], [illegible] à se rendre compte.

On [illegible] à ces idées [illegible], pour la perfection de l'art, des [illegible], dans nous n'avons que des [illegible], [illegible] qui [illegible] des [illegible], de la [illegible] de ceux qui [illegible] les [illegible], les [illegible] [illegible] à les [illegible] que la [illegible] a [illegible] encore au [illegible] de ces [illegible]; enfin l'Anatomie [illegible] des [illegible], qui [illegible] le plus [illegible] dans les [illegible] des [illegible], deviendra [illegible],

compléter ce cours fondamental, & les explications, les planches, les renvois aux figures en ronde-boſſe, qui ſeroient expoſées dans des ſalles deſtinées à cet objet, s'offriroient au moindre deſir des Artiſtes, comme un moyen d'inſtruction bien préparé, garanti par la ſanction des Maîtres de l'Art, & dont pourroient également profiter les Amateurs de l'Art pour jouir plus complettement de leçons utiles, fonder leurs critiques, leurs obſervations & leur jugement.

Après ces ouvrages élémentaires, claſſiques & démontrés, viendroit ce qui regarde la pondération, dont quelques Auteurs-Artiſtes, tels que Léonard de Vinci, ont ſavamment écrit; mais dont les inſtructions excellentes n'ont pas l'ordre qu'on a droit de deſirer, & ne ſont pas à beaucoup près auſſi complettes qu'il le faudroit.

Cette première diviſion d'ouvrages claſſiques imprimée, ſerviroit de récompenſe, ajoutée aux médailles & aux prix d'émulation. Il faudroit regarder, à cet égard, la prodigalité comme un moyen de répandre dans les Arts & dans la ſociété des idées arrêtées, qui y manquent abſolument, & ſans leſquelles cependant les opinions générales ſans baſe, & par conſéquent arbitraires & flottantes, ne peuvent que contrarier les progrès des Arts, les ſuccès des Artiſtes, en favoriſant le mauvais goût & l'ignorance.

Après avoir rédigé les parties fixes & exactes de l'Art, on penſeroit aux parties ſur leſquelles on ne peut éclairer d'une part, que par des raiſonnemens ſans démonſtrations rigoureuſes; & de l'autre part, d'après le dégré d'intelligence, de diſpoſition, de talent & de génie, de ceux à qui les inſtructions artielles ſont deſtinées.

Je parle, premierement, des parties conſtitutives de l'Art, ſoumiſes à l'obſervation intelligente de l'eſprit, & ſouſtraites par conſéquent à une routine par laquelle commence preſque toujours l'exiſtence des Arts, avant qu'ils ſoient éclairés par la méditation, la comparaiſon & les connoiſſances étrangeres qui ont le droit de leur offrir des ſecours.

Cette partie de l'ouvrage claſſique, embraſſe toutes les notions de ce qu'on doit entendre intellectuellement par le deſſin, la couleur & la compoſition. Un nombre aſſez grand de manieres d'envisager ces parties, ſeroient expoſées avec ordre & clarté, & celles qui ſeroient les plus ſimples, les plus ſenſibles, correſpondroient aux facultés nées avec une intelligence moyenne, & à ceux que le penchant ou les circonſtances accidentelles ont attachés aux ouvrages qui ne demandent pas toutes les reſſources de l'eſprit & du genie: les explications plus ſpirituelles, plus profondes, plus exactes, plus rapprochées des principes généraux des Arts libéraux, plus relatives à leurs nobles deſtinations, ſeroient développées à leur tour, mais en prenant le plus grand ſoin pour ne pas s'égarer dans des diſcours vagues, quelquefois aſſez riches d'expreſſion, & remarquables de leur temps, dans des idées trop métaphyſiques, trop ſpirituelles, qui, pour les avoir, cherchent à échapper trop à l'analyſe de leur nature, de la penſée & de la parole, & ſe tranſforment trop de la ſenſation, dans un ſyſtême de Philoſophie. Le deſſein des premieres grandes ſections bien lues, eſt d'être ramené à des notions très-ſimples, & (je l'ai dit) très-matérielles: le deſſein des dernieres ne ſe découvre à nous, lorſque l'eſprit en plus grand nombre, entier, eſt heureuſement oppoſé, & cette

extrémité vicieuſe, devient peut-être inſenſiblement plus contraire aux progrès que la première ; car ſi les notions de l'Art à ſa naiſſance ſont effectivement reſtreintes & trop bornées ; d'un autre côté, les notions ſpirituelles deviennent vagues, & finiſſent par embraſſer trop d'idées étrangères à l'Art : elles ſont ordinairement le fruit des imitations & de l'imagination de ceux qui ne pratiquent pas les Arts, & elles excitent les Artiſtes à des efforts & à des contentions abſtraites, dans leſquelles ils s'égarent : ils ne peuvent guère éviter d'y prendre le goût de ce qu'on appelle *ſubtilités*, & le dégoût de la pratique qu'ils trouvent trop indocile d'après leur imagination exaltée. On pourroit comparer les Artiſtes qui entremêlent avec une juſte meſure la théorie & la pratique à ces hommes vraiment reſpectables qui méditent ſur les vertus, ſans ceſſer de les mettre en pratique ; & les Artiſtes trop livrés aux théories, à ces Cénobites, qui ne s'occupoient des vertus qu'en contemplation, & ſans qu'il en réſultât d'avantage effectif pour les autres hommes. Le Poëte, l'Orateur, l'homme de goût, peuvent ſe détacher bien plus aiſément du méchaniſme des Arts qu'ils exercent, parce que ce méchaniſme y tient une bien moindre place. Le diſcours familier même, lorſqu'on parle de poëſie, d'éloquence, eſt un exercice de l'Art de la parole. Les Poëtes, les Orateurs, en parlant de poëſie & d'éloquence, pratiquent ce qui fait l'objet de leurs méditations ; mais le Peintre, le Sculpteur, a beau parler de peinture & de ſculpture, il laiſſera toujours des doutes ſur ſon talent, parce que le Public ne ſépare point en général, la pratique de ces Arts de leur théorie ; & que les plus beaux diſcours des Artiſtes, ne garantiſſent pas la capacité réelle de ceux qui les tien-

nent. Je ſouhaiterois donc que les notions rédigées fuſſent, autant qu'il eſt poſſible, réduites à des idées bien claires, bien juſtes, & dénuées de tout ce que les Auteurs ne ſe permettent ordinairement d'y joindre, que faute de connoiſſances bien fondamentales, ou pour éblouir les Lecteurs, & mériter le titre d'Ecrivains agréables & ſpirituels. Le deſſin, comme partie conſtitutive, entrainera à expliquer ce qui regarde la correction, la fineſſe, la beauté des formes, le caractère des objets, &c.

La couleur exigera qu'on explique les procédés par leſquels l'Art s'efforce, dans cette partie, d'imiter la nature, les conventions générales, les moyens auxquels on eſt obligé d'avoir recours, pour imiter la lumière & ſa privation ; enfin, la différence qui exiſte, & qu'on peut développer, juſqu'à un certain point, entre le clair-obſcur & la couleur en elle-même.

La couleur eſt, en général, une de ces parties dont les élémens ſont trop multipliés, pour que l'on puiſſe la démontrer : elle a ſes relations avec la nature individuelle, puiſque les objets n'ont pas préciſément les mêmes tons de couleur, dans certains climats que dans d'autres ; que les modifications des couleurs varient ſans ceſſe par les accidens de l'air, de la lumière, par les oppoſitions, les rejailliſſemens, &c. On feroit voir, bien poſitivement, que le clair-obſcur, qui ſe rapproche de la perſpective aërienne, eſt, comme elle, une ſcience intellectuellement poſitive ; mais qu'on ne peut cependant démontrer rigoureuſement. Pour en donner des notions, il faudroit donc recourir aux exemples ; & malheureuſement ces exemples, tirés des ouvrages des Maitres qui ont plus profondément étudié & pratiqué plus méthodiquement cette partie, ne peuvent être mis entre les

mains de tout le monde, comme les inſtructions dont je parle. Un grand nombre de tableaux, les plus renommés, ſont fixes, immobiles; & de plus, changent & ſe détériorent, ou par leur nature, ou accidentellement, de manière que ſouvent, après une eſpace de temps, les inductions qu'on croiroit pouvoir en tirer pour inſtruire, ne ſe trouvent plus juſtes. Auſſi, comme je l'ai dit, cette partie eſt-elle une de celles dans leſquelles les notions doivent être le plus méditées, le plus clairement rendues qu'il eſt poſſible.

Les Arts, dont il eſt queſtion dans ce Dictionnaire, ne ſeroient pas ce qu'on appelle *libéraux*, ſi toutes leurs parties conſtitutives étoient ſoumiſes à des démonſtrations rigoureuſes. C'eſt par les parties qui ne peuvent ſe démontrer, mais qui ſe conçoivent & ſe ſentent, qu'elles appartiennent au génie & au ſentiment. C'eſt par ces parties que tout homme ne peut être Architecte, comme tout homme pourroit parvenir à être Mâçon.

On ſent aiſément, ſans que je m'étende trop ſur cette eſquiſſe du plan d'un ouvrage national & académique, que les parties relatives aux connoiſſances acceſſoires ſeroient au moins auſſi conſidérables que les parties relatives aux connoiſſances conſtitutives, mais qu'il faudroit qu'elles fuſſent toujours traitées d'après le même eſprit. Ainſi les connoiſſances morales des affections & des paſſions des hommes ne ſeroient pas expoſées, comme l'a fait Deſcartes : il s'eſt occupé de ce que les paſſions opèrent intérieurement, de leur origine, de leurs effets ſpirituels; le Peintre n'a beſoin de ſavoir que généralement ces principes & cette marche. Il faut donc la lui indiquer & s'arrêter principalement à ce qu'elles opèrent ſur les apparences viſibles des corps. Les paſſions, ſpiri-

tuelles par leur nature, prennent un corps, pour ainſi dire, & deviennent matérielles par les expreſſions des traits, par les mouvemens & les ſignes que nos membres en éprouvent. C'eſt-là l'objet intéreſſant pour les Artiſtes, & ſur leſquelles ils ont beſoin d'être guidés. L'Hiſtoire, traitée pour leur uſage, demanderoit que les Rédacteurs euſſent la plus grande attention à préſenter toujours le plus relativement à l'art de repréſenter phyſiquement chaque objet, les faits, les ſites, les actions, les couleurs, les formes, les uſages, &c. Les faits ſont du reſſort immédiat de l'Hiſtoire; les ſites, du reſſort de la Geographie artielle : car il en eſt une qu'on n'a point encore traitée; les mouvemens d'où réſultent les différentes actions, reſſortiſſent de l'Anatomie & de la pondération; les effets ont pour baſe les deux perſpectives : les couleurs & les formes propres des objets appartiennent à la Phyſique, & leurs modifications, à la ſcience du clair-obſcur enfin, les uſages qui embraſſent auſſi les conventions, conſtituent & la ſcience du coſtume, & celle des allégories, des attributs & des emblêmes. Je ne reprendrai pas chacune de ces diviſions, mais je dirai qu'elles méritent d'être traitées avec beaucoup de méthode, & ſur-tout avec une ſagacité qui ſache préſenter chaque notion la plus ſéparée des autres qu'il eſt poſſible, & ſous la forme la plus relative à l'Art; ce qui ne peut s'opérer que d'après les vues, les obſervations & les inſtructions que les gens de l'Art intelligens & généralement inſtruits auront conſignées dans le magaſin général, que je ſouhaiterois qu'on formât.

On y joindroit en complettant l'ouvrage dont il ſeroit la baſe, la notice impartiale des Artiſtes & des écoles; mais au lieu d'abonder dans ces notices en détail perſonnel, je voudrois qu'on s'attachât préférablement à la mar-

che de l'Art, à ſes progrès, aux circonſtances qui y influent; enfin, à diſtinguer les qualités eſſentielles qui ont fait la réuſſite des Artiſtes dont on parleroit, à faire appercevoir les parties qui leur manquoient, & l'influence de cette privation ſur la perfection vers laquelle ils ſe dirigeoient; les ſyſtêmes des Écoles différentes trouveroient leur place dans cette partie de l'ouvrage, & cette portion entraîneroit les notices & les catalogues des productions de tout genre qui ont eté célèbres, en obſervant ceux qui ont péri, ceux qui ſe ſont perdus, ceux qui ſe détruiſent, & offrent déjà des preuves d'une altération malheureuſement inévitable, mais ſouvent accélérée, ou par la faute des Artiſtes, & le mauvais choix & le mauvais emploi des moyens, ou par la négligence & l'ignorance des poſſeſſeurs ou dépoſitaires des ouvrages des Arts. C'eſt après cette partie que commenceroit celle où ſe trouveroient compris tous les détails méchaniques, la nature des ſubſtances dont on ſe ſert, des uſtenſiles, des moyens qu'on employe, l'imperfection d'une partie de ces objets, les qualités bonnes ou perfectibles de quelques-uns, les inconvéniens à éviter, les difficultés qui reſtent à ſurmonter, & les recherches qui reſtent à faire, non-ſeulement dans les moyens dont on uſe, mais dans ceux qui conviennent à toutes les différentes manières d'opérer. Alors s'ouvriroit une autre carrière à parcourir, en traitant de toutes les branche sdes Arts du deſſin, tant qu'elles conſervent aſſez de libéral, pour n'être pas renvoyées à la claſſe des métiers. On entreroit, à l'occaſion de cette dernière obſervation, même dans ce que les métiers ou profeſſions qu'on regarde comme purement méchaniques, peuvent admettre ſuivant les circonſtances, d'idées libérales, qui reſſortiſſent à l'eſprit général de l'Art.

Je m'arrêterai, parce que cet article deviendroit enfin trop disproportionné par fon étendue, à ceux qui le précèdent & le suivent; mais je vous invite à vous occuper sérieusement comme affemblée du mot dont il s'agit, vous communiquer les conférences originales, compilées dans l'esprit des Statuts de l'Académie de Peinture, sur les différentes, & que je ne crois pas imprimées; elles sont l'ouvrage de MM. Bourdon & Oudry, Artistes connus & distingués. Elles prouveront qu'il n'est pas nécessaire pour faire des conférences utiles, de s'être exercé dans l'Art d'écrire, ni d'avoir une grande étendue de ce qu'on appelle quelquefois à mal à propos genie: mais que la connoissance raisonnée de l'Art, la marche d'un bon esprit, qui est plein de bon sens, & la pureté de son intention sont le plus souvent préférables aux efforts & aux agrémens si rarement placés ou mesurés, qui inspirent l'imagination & les prétentions de la vanité.

REFLEXIONS

Sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres.

Par M. OUDRY, Professeur.

Je me flatte d'être assez connu de vous, Messieurs, pour n'avoir pas besoin de vous assurer que si j'entreprends ici de m'expliquer sur quelques-uns de nos principes, ce n'est point du tout dans la vue d'attaquer les sentimens d'aucuns de mes confrères, qui pourroient voir les choses d'un autre œil que moi, & que c'est encore moins dans celle de vouloir leur faire la leçon. Vous savez que j'ai toujours

reſpecté les lumières & les talens de nos habiles Maîtres. Auſſi puis-je dire avec franchiſe que lorſque je m'aviſai de coucher par écrit les réflexions que je haſarde ici, je ne penſois pas à les faire jamais paroître devant vous : je ſongeois ſeulement à me les arranger dans l'eſprit, & à les mettre enſemble pour l'inſtruction de mon fils ; mais, depuis qu'on a ſi bien prouvé que chacun de nous doit contribuer, ſuivant ſon talent, à celle de nos jeunes Élèves, que pour cela même vous faites entrer dans nos Aſſemblées, j'ai cru qu'il falloit faire tout céder à cette conſidération.

Je vous préviens donc que ce que j'ai à dire, je ne compterai le dire qu'à eux. Si vous jugez, après la lecture de ce Mémoire, qu'ils en puiſſent tirer quelque fruit, il aura pour moi tout le mérite que je déſire. Je n'ai pas aſſez de préſomption pour croire qu'il en puiſſe avoir aucun autre. Ayant fort peu d'habitude à écrire, j'ai tâché de rendre mes penſées tout uniment, comme je les conçois. Je les ai arrangées comme elles me ſont venues. Cela n'annonce pas un plan bien recherché. Quant à la diction, je ne m'en ſuis point tourmenté, comme vous vous en appercevrez aiſément.

La bonne-foi avec laquelle je vous préviens, Meſſieurs, de ce que vous pourrez trouver à redire à ce Mémoire, m'autoriſe auſſi, à ce qu'il me ſemble, à vous annoncer ce que vous y pourrez trouver de bon. C'eſt ce qui en fait le fonds, que je ne croirois pas indigne de vous être expoſé à vous-mêmes, ſi j'étois aſſez heureux pour rendre les choſes comme je les ſens. Au reſte, ce fonds même, je ne vous le donne pas pour être de moi ; c'eſt un bien que je tiens d'un Maître qui m'eſt cher ; & de qui je révérerai la mémoire juſqu'au dernier ſoupir.

Vous ſavez, Meſſieurs, quel homme c'étoit que M. de l'Argilière, & les admirables maximes qu'il s'étoit faites, par rapport aux grands effets & à la magie de notre Art. Il me les a toujours communiquées avec un véritable amour de pere; & c'eſt, je vous aſſure, avec le plus ſenſible plaiſir que puiſſe ſentir un honnête-homme, aimant véritablement ſon Art, & la jeuneſſe qui cherche tout de bon à s'y diſtinguer, que je les communique ici à mon tour.

M. de l'Argilière m'a dit une infinité de fois que c'étoit à l'Ecole de Flandres où il avoit été élevé, qu'il étoit particuliérement redevable de ces belles maximes dont il ſavoit faire un ſi heureux uſage; il m'a ſouvent témoigné la peine que lui cauſoit le peu de cas qu'il voyoit faire parmi nous des ſecours abondans que nous en pourrions tirer. Peut-être étoit-il un peu trop prévenu en faveur de cette mère-nourrice, qu'il n'a jamais ceſſé d'aimer tendrement. Il eſt certain qu'à bien des égards, il attribuoit de grands avantages à cette Ecole ſur la nôtre. Il alloit juſqu'à prétendre que dans la partie même du Deſſin, dans laquelle elle eſt aſſez foible, ſes Artiſtes agiſſoient ſouvent ſur de meilleurs principes que les nôtres; & voici comme il raiſonnoit :

» Qu'eſt-ce que le Deſſin, diſoit-il? Une imitation » exacte de l'objet qu'on veut repréſenter. Comment » parvient-on à bien ſaiſir cette imitation? Par une grande » habitude d'accuſer le trait, tel qu'on le voit; mais ſi le » naturel ou le modèle, dont on peut diſpoſer, n'eſt pas » des plus parfaits, doit-on l'imiter avec tous ſes défauts? » Voilà où commence l'embarras. L'Ecole de Flandres » dit oui: la nôtre dit non. *Il faut*, dit l'Ecole Françoiſe, » *lorſque l'on deſſine, d'après le naturel, corriger à*

» *l'aide*

» *l'aide du goût, ſes défauts. Il faut*, dit l'École Fla-
» mande, *accoutumer la jeuneſſe à rendre le naturel,*
» *tel qu'on le voit, & ſi bien que dans les diverſes Aca-*
» *démies que deſſineront les Elèves, l'on reconnoiſſe les*
» *différens modèles d'après leſquels il les auront deſſi-*
» *nées. Quand une fois ils en ſeront-là, ils porteront la*
» *même exactitude à l'étude de l'Antique, & avec beau-*
» *coup plus de profit que n'en pourront tirer ceux qui ſe*
» *ſeront laiſſés aller à deſſiner de manière à ne plus voir*
» *ni le naturel, ni l'antique, que par les yeux de leur*
» *Maître.* »

M. de l'Argilière ne balançoit pas à prendre parti pour ce dernier raiſonnement. Je n'oſerois dire pourtant qu'il ait bien prouvé ce ſentiment où il étoit, par la pratique.

Il louoit fort l'attention qu'avoient les bons Peintres Flamands de ſon tems, à choiſir des modèles différens pour faire, d'après les études, des figures de différens caractères, dont ils avoient beſoin dans leurs tableaux; un modèle plus fin, par exemple, pour faire une figure d'Apollon, un modèle plus fort & plus quarré pour faire un Hercule & ainſi du reſte. « A quel point de » perfection ne porterions-nous pas la Peinture, diſoit-» il, ſi nous voulions ici prendre les mêmes précautions, » qui ſûrement ne ſeroient pas difficiles à prendre dans » une ville comme Paris? » Et il regardoit comme un malheur de voir que dans notre Ecole l'on vouloit trouver tous ces différens caractères dans le même modèle, & que l'on ſe contentoit d'y enſeigner que pour une figure d'Apollon, il ne s'agit que de délicater le contour, de même que pour une figure d'Hercule, il ne faut que le chargér. Cette variété juſte & vraie qui nous plaît tant dans la nature, il ne croyoit pas qu'on la pût at-

traper dans le secret de plusieurs modèles; & lui, qui faisoit tout de génie, assuroit qu'il ne se doit à son imagination que plus des étoffes & des mains qu'il savoit depuis long-temps par cœur; mais s'il avoit eu à travailler pour l'Histoire, qu'il n'auroit pas manqué de suivre l'usage de l'Ecole de Flandres.

Quand je lui témoignois quelquefois mon étonnement de ce qu'avec cette exactitude & ces précautions, ces Messieurs étoient, généralement parlant, restés si médiocres pour la pratique du Dessin; il me répondoit que c'étoit moins leur faute que celle de leur pays, où la Nature se montre rarement aussi belle qu'elle l'est en Italie, & où surtout il me montroit des Académies de Rubens, & de Vandyck, dessinées d'après des modèles très-proportionnés, lesquelles effectivement étoient faites d'un grand goût, sans cesser d'avoir cet air vrai que donne la parfaite imitation du naturel.

Voilà, en quoi il estimoit fort les habiles Maîtres de ce pays-ci, c'est qu'ils ne se bornoient pas tellement à dessiner la figure humaine, qu'ils l'étudiassent là tout le reste. Il convenoit bien qu'elle devoit aller avant tout; mais il déplaisoit de voir plusieurs de nos grands Maîtres dessiner si mal les parties accessoires de leurs compositions, & n'être pas honteux de dire, quand il ne s'agissoit pas de la figure, que le reste n'étoit point leur affaire.

Puisque c'est de l'Histoire qu'embrasse tous les objets visibles, il ne vouloit point qu'on le pût véritablement dire Peintre d'Histoire, sans les savoir dessiner & peindre tous.

« Pourquoi, dans nos Ecoles, disoit-il, ne pas accoutumer la jeunesse à dessiner toutes choses d'après le

» naturel, ainſi que l'on fait en Flandres ? Payſage, » animaux, fruits, fleurs, dont la variété eſt ſi grande » & d'une ſi belle étude. Cet exercice lui donneroit de » la facilité pour tout. Elle ſe formeroit l'œil à l'imi- » tation générale, & le rendroit plus juſte. S'il eſt vrai, » continuoit-il, que le deſſin ſert à tout, je dis auſſi » que tout ſert au deſſin; & puiſqu'il eſt ſi difficile de » deſſiner juſte, quelque objet que ce ſoit, on ne peut » devenir habile qu'en ſurmontant cette difficulté, & en » ſe rompant dans l'habitude de deſſiner tout. »

Je ne pouſſerai pas plus loin, Meſſieurs, les réflexions que je tiens de mon Maître ſur le deſſin. Je vous les ai annoncées d'avance comme des eſpèces de préjugés; mais quand même vous les regarderiez ſur ce pied-là, j'eſpère que vous ne les jugerez pas indignes de votre attention, & que même ſes erreurs, ſi vous lui en trouvez, vous paroîtront être les erreurs d'un grand Artiſte.

Où il l'a été bien véritablement, Meſſieurs, & de votre aveu à tous, avec une haute ſupériorité; c'eſt dans la partie de la couleur, du clair-obſcur, de l'effet & de l'harmonie. Les idées qu'il avoit là-deſſus étoient infiniment belles & fort claires quand il les expliquoit, comme il faiſoit, avec beaucoup de bonté & de douceur. Je ne veux donc plus l'enviſager que par ce ſeul côté. Je tâcherai de me ſouvenir de ce qu'il m'a dit de meilleur ſur tout cela. Je ne le dirai pas ſi bien que lui, mais je le dirai d'auſſi bon cœur & de mon mieux. Voilà tout ce que je puis promettre : le reſte ne dépend pas de moi.

J'avertis encore que je mêlerai ſouvent mes idées propres à celles de mon Maître; j'aurois peine à les ſépa-

rer, & depuis trop long-tems elles ont fait corps enſemble, que cela me ſeroit preſque impoſſible. D'ailleurs, quarante années d'un travail aſſidu n'ont pu manquer de me donner quelques connoiſſances nouvelles, dont je ne veux pas être plus avare envers nos jeunes gens, que de celles que je tiens d'autrui. Aimant mon talent comme je l'aime, je voudrois faire en ſorte que le peu que je ſais, ils le ſuſſent auſſi bien que moi. Car je ne connois rien de ſi bas dans un Art comme le nôtre, que d'avoir de petits ſecrets, & de ne pas faire pour ceux qui doivent nous ſucceder, ce que l'on a fait pour nous.

Comme je l'ai déjà dit, je ne prétends parler en tout ceci, qu'à notre jeuneſſe; & pour oter toute équivoque là-deſſus, je vous prie de trouver bon que je lui adreſſe la parole en droiture. C'eſt une leçon de Profeſſeur que je lui ferai en votre préſence. Heureux ſi elle vous plaiſoit aſſez, Meſſieurs, pour vous donner envie d'en faire autant. Voyez, jeunes gens, combien vous y gagneriez, & combien vous m'auriez d'obligation. Ecoutez-moi malgré vous.

Le coloris eſt une des parties les plus conſidérables de la Peinture. C'eſt celle qui la caractériſe, celle qui la diſtingue de la Sculpture; c'eſt dans la couleur que conſiſte le charme & le brillant de nos ouvrages. Vous êtes aſſez avancés pour ſavoir tout cela. Vous ſavez encore que dans le coloris on regarde deux choſes, la couleur locale & le clair-obſcur: que la couleur locale n'eſt autre choſe que celle qui eſt naturelle à chaque objet, & que le clair-obſcur eſt l'Art de diſtribuer les clairs & les ombres avec cette intelligence qui fait qu'un tableau produit de l'effet: mais ce n'eſt point aſſez d'en avoir une

idée générale. Le grand point eſt de ſavoir comment s'y prendre pour bien appliquer cette couleur locale, & pour acquérir cette intelligence qui la met en valeur par comparaiſon à une autre.

C'eſt-là, à mon ſens, l'infini de notre Art, & ſur lequel nous avons beaucoup moins de principes que ſur les autres parties. Je dis principes fondés ſur le naturel; car de ceux fondés ſur les ouvrages des anciens Maîtres, nous n'en manquons pas. Nous avons aſſez d'Ecrivains qui nous ont parlé là-deſſus; mais ce qu'ils ont dit eſt-il toujours bien ſolide? ou s'il eſt ſolide, faiſons-nous bien tout ce qu'il faut pour en tirer le fruit que les bons préceptes doivent produire? Voilà ma première difficulté.

Que faites-vous? Pleins de la juſte inſpiration qu'on vous a inſpirée pour les Maîtres que nous regardons comme les premiers Coloriſtes, vous vous mettez à les copier. Mais comment les copiez-vous? Purement & ſimplement & preſque ſans aucune réflexion, mettant du blanc où vous voyez du blanc, du rouge, où vous voyez du rouge, & ainſi du reſte. En ſorte qu'au lieu de vous faire une juſte idée de la couleur de ce Maître, vous ne faites qu'en prendre l'échantillon. Que faudroit-il donc faire pour s'y prendre mieux? Il faudroit, en copiant un beau tableau, demander à votre Maître les raiſons qu'a pu avoir l'Auteur de ce tableau pour colorer telle ou telle partie de telle ou telle façon. Par-là, vous apprendriez à connoître, par raiſonnement, ce que vous cherchez par routine, & qu'elle ne peut vous donner. A chaque Auteur différent que vous copieriez, vous obtiendriez de votre Maître une inſtruction raiſonnée nouvelle & de nouveaux principes qui

vous entreroient dans l'eſprit, & qui vous garantiroient de cette prévention qu'on prend quelquefois pour toute la vie, en ſe paſſionnant pour un Auteur, & en laiſſant-là tous les autres, ce qui cauſe preſque toujours la perte d'un jeune-homme qui auroit pu réuſſir.

En évitant ce danger, voici ce qui arriveroit encore. En copiant, par exemple un Titien, vous ſeriez enchantés des beaux tons que vous y trouveriez, & du beau jeu de ces tons par rapport à l'effet-général. Mais votre Maître vous diroit: « Prenez donc garde, n'allez pas croire que ces tons auroient la même valeur, » s'ils étoient placés ailleurs. Ils appartiennent à cette » compoſition par telle ou telle raiſon. Et voilà le » grand mérite de cet Auteur. Le moindre déplace- » ment que l'on feroit de cette couleur-là, la rendroit » fauſſe & choquante. » La force de ce raiſonnement vous frapperoit, & il vous doit frapper dès-à-préſent. Car ne ſentez-vous pas que la Peinture ſeroit quelque choſe de bien borné, s'il ne falloit qu'un aſſortiment de teintes d'après le Titien, pour colorer auſſi-bien que lui?

J'aimerois fort encore que pour rendre cette étude plus utile, vous y mêlaſſiez l'étude d'après nature. Oui; je voudrois, dès qu'un jeune-homme commence à peindre, ayant un bon fonds de deſſin, & qu'il connoît paſſablement la couleur, qu'au ſortir de copier un Titien, il prit le naturel, pour faire d'après, un tableau dans la même intention. Cela le mèneroit à chercher dans la nature les principes que ce grand Maître a ſuivis pour la rendre ſi finement. Penſez-vous que celui qui parviendroit à ſaiſir cette liaiſon, ne pourroit pas être regardé comme étant dans le bon chemin?

Quand je dis un Titien, je dis auſſi un Paul Véronèſe, un Giorgion, un Rubens, un Rembrandt, un Vandick, tout Maître, en un mot, qu'on eſtime pour la couleur.

Vous ne ſauriez croire combien vous iriez vîte en prenant ce chemin-là, & combien vous auriez d'avantage ſur d'autres, même à talens égaux, en peignant tout d'après nature dans cet eſprit, c'eſt-à-dire, par rapport à la couleur. Faites-en l'expérience, & je ſuis sûr que vous me ſaurez gré de l'avis. En voici un autre.

La première attention que vous devez avoir, en vous ſervant du naturel dans cette vue, eſt de vous mettre en état de bien juger de la valeur qu'il doit avoir ſur le fond que vous lui deſtinez dans ce tableau. Celà eſt tout-à-fait de conſéquence, & je vais tâcher de vous le prouver.

Tout objet tient toujours ſa maſſe ſur ſon fonds; & quand vous le peignez ſur un fond privé de lumières, par conſéquent d'une couleur foncée, il doit tenir ſa maſſe. Si c'eſt un fond clair, il tient ſa maſſe colorée, pour ne pas dire brune. Lors donc qu'en peignant d'après le naturel, vous voyez votre objet ſur un fond privé de lumière, & qu'enſuite dans votre tableau, vous lui donnez un fond clair; il eſt inévitable que la plupart des parties doivent percer avec ce fond; ce qui arrivera également, ſi l'objet que vous aurez vu dans le naturel, ſur un fond clair, occupe dans votre tableau un fond privé de lumière. Or vous devez ſavoir que rien ne fait plus de tort que tout cela, à l'eſſet d'un tableau. Sur quoi, j'ai encore à vous obſerver que ce n'eſt pas ſeulement la même couleur du fond que vous avez qui perce avec, mais auſſi toute autre couleur qui ſeroit du même ton. Ce que je vous dis, c'eſt afin que vous

vous mettiez en garde ſur l'un & ſur l'autre de ces défauts.

Le moyen de les éviter eſt ſi ſimple, qu'il eſt étonnant de le voir auſſi négligé. Il conſiſte à ſe régler ſur le fond que l'on veut faire dans ſon tableau, & de placer le naturel ſur un fond pareil avant de peindre d'après, & vous ſavez comment cela ſe peut faire? c'eſt en mettant derrière cet objet une toile du même ton, que celui qu'on ſe propoſe de donner à ſon fond. Je demanderois même, pour plus de juſteſſe dans cette étude, qu'on couchât ſur cette toile, une même teinte à-peu-près que celle du fond; que ſi j'avois une figure à mettre en oppoſition, ſur un ciel bien clair, ma toile en eût la couleur; ſi, ſur une architecture piquée de lumière, que cette toile fût couleur de pierre; ſi, ſur un payſage, ſur un lambris, ſur quelque choſe de plus ſourd, qu'elle fût chargée d'une couleur approchante de celle qui, dans mon tableau, doit faire fond à mon objet: je voudrois encore qu'on eût l'attention, lorſqu'il s'agit d'un fond piqué de clair, de tourner la toile de façon qu'elle ſoit frappée du jour, comme dans les ſombres il faudroit faire le contraire. Les bons Maîtres de l'Ecole Flamande, n'ont guère manqué à prendre toutes ces précautions-là. Ils en ont tiré cet avantage de voir ſûrement ce que les couleurs font les unes contre les autres, & d'en ſentir bien la valeur, ce qui ne ſe peut connoître que par comparaiſon, d'autant qu'il n'y a point de diſcours, ni d'indication de doſe, qui vous puiſſe déſigner avec préciſion une teinte de quelqu'eſpèce qu'elle ſoit. C'eſt l'étude ſeule ſur la nature qui conduit de l'une à l'autre, toujours par comparaiſon, & jamais autrement.

Pour vous mieux inculquer ces principes, je me vais ſervir d'un exemple : je ſuppoſe que vous vouliez peindre ſur une toile, un vaſe d'argent. L'idée généralo qu'on ſe fait de la couleur de l'argent, eſt qu'elle eſt blanche, mais, pour rendre ce métal dans ſon vrai, il faut déterminer d'une manière juſte l'eſpèce de blanc qui lui eſt propre & particulier. Et comment déterminer cela ? Le voici : c'eſt en mettant auprès de votre vaſe d'argent, pluſieurs objets d'autres blancs, comme linge, papier, ſatin, porcelaine. Ces différens blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut, pour rendre votre vaſe d'argent ; car vous connoîtrez par la comparaiſon, que les teintes de l'un de ces objets blancs, ne ſeront jamais celles des autres ; & vous éviterez les fauſſes teintes, que, ſans elle, vous courrez grand riſque d'employer. Cette intelligence eſt une de celles que les Peintres Flamands ont fait voir avec le plus de ſuccès, & qui a, de tout temps, donné à leurs ouvrages cette juſteſſe de ton que nous y admirons avec tant de plaiſir.

Je ne me ſerois pas tant étendu ſur cette doctrine des oppoſitions, ſans le beſoin que vous avez de la ſavoir ; beſoin qui m'eſt connu par ce que je vous vois faire tous les jours à l'Académie. Ceux d'entre vous qui ont de la facilité, & qui ont fait leur figure plutôt que les autres, parce qu'ils la font à demi par cœur, employent le tems qu'ils ont de reſte à y faire des fonds ; mais comment les font-ils ? Eſt-ce en prenant garde à celui qui ſe préſente derrière le modèle ? Point du tout : c'eſt en mettant du clair & du brun par pur caprice. Les oppoſitions qu'ils forment ainſi au haſard, ſont preſque toujours faites à contre ſens. Elles ôtent le véri-

table tour à leur figure. Elles la font percer en vingt endroits. Si vous ſuiviez la voie qui vous eſt ouverte, par le fond que vous voyez derrière le modèle, le vôtre ſeroit raiſonnable & raiſonné tout naturellement. Vous placeriez deſſous ce fond tant d'objets que vous voudriez, ſans gâter en rien l'effet de votre objet principal, qui eſt votre figure. Au contraire, vous lui donneriez des ſoutiens agréables & convenables ; & vous apprendriez à compoſer ſur des principes sûrs, & pris dans le vrai, c'eſt-à-dire, dans les effets de la nature, bien vus & bien compris, hors leſquels tout n'eſt qu'erreur & convention mal fondée.

Tout ce que je vous ai dit-là, ſur ces compoſitions, ne peut avoir rapport, je le ſais bien, qu'à un objet unique. Or, comme dans preſque tous nos tableaux, il y en entre pluſieurs & quelquefois un grand nombre, vous m'allez dire que, dans ce cas, le moyen que je vous propoſe n'eſt plus pratiquable. Il eſt vrai que je vois ſouvent agir ſur ce pied-là ; mais eſt-ce à dire pour cela qu'on fait bien ? L'on peint ſon objet ſur un fond, qui eſt encore inconnu, parce qu'on n'a pas encore bien pris ſon parti ſûr le détail de ſes oppoſitions. Cela ſe voit de reſte, par celui qui a des yeux ; car, ſi on étoit bien décidé ſur ſon fond, il eſt sûr que l'objet ſeroit peint tout autrement qu'il ne l'eſt. Que faudroit-il donc faire en pareil cas ? Il faudroit joindre, autant qu'il eſt poſſible, les objets que l'on veut peindre ; ſi l'on pouvoit les raſſembler tous, l'effet en ſeroit admirable & la comparaiſon des couleurs deviendroit ſi ſenſible, qu'ayant une fois poſé la première, les autres viendroient ſe placer comme d'elles-mêmes, &, pour ainſi dire, forcément. Et n'allez pas croire, s'il

vous plaît, que ces principes & ces façons de faire, peuvent avoir leur bon pour les tableaux Flamands, & n'être pas ſi propres pour notre goût François, & ſurtout pour nos tableaux d'hiſtoire. Il n'y a point de goût, premièrement, qui ne doive être puiſé dans la nature, & vous devez concevoir que le Peintre d'Hiſtoire le plus parfait, eſt celui qui la conſulte & la repréſente le mieux dans toutes ſes parties. La vérité de la couleur, ne ſe peut apprendre qu'en peignant tout d'après le naturel. Les Peintres qui n'ont pas voulu ſe donner cette peine, ſont ſouvent tombés dans le faux. Car, ſes effets juſtes & qui ſont ſi piquans, ne dépendent pas de l'imagination. Il les faut voir, & encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité. C'eſt cette fidèle imitation de chaque objet vû dans ſa place, qui ſeule fait ces Peintres ſéduiſans qui ſont ſi vrais & ſi rares. Accoutumez-vous donc de bonne heure à vous familiariſer avec l'étude d'après la nature. Elle vous offrira des ſecours, & vous donnera des connoiſſances que vous ne trouverez jamais qu'en elle.

Je ne borne point cette étude à la ſeule figure humaine; je demande que vous l'étendiez à tout. Comment pourriez-vous eſpérer ſans cela de parvenir à ces comparaiſons exactes d'une couleur conſidérée à l'égard d'une autre, qui ſeule peut faire ce qu'on appelle un bon Peintre.

Seroit-ce en vous livrant à une pratique de pur préjugé, qui ne vous fait voir la nature que par les lunettes d'autrui? Mais vous ſentez bien que cela vous arrête tout court au milieu de votre route, & fait que votre génie ne vous eſt bon à rien. Les principes ſont faits pour que dans les tems que vous ſerez vis-à-vis

de la nature, vous la voyez habilement. La nature bien vue, bien étudiée, peut ſeule donner ces lumières originales qui diſtinguent l'homme ſupérieur d'avec l'homme commun.

Je dis bien vrai; car ſi vous ne la voyez ſans ceſſe avec ces yeux de comparaiſon que je vous demande, il n'y a rien de fait. Vous comprenez que ce ne ſeroit pas la voir comme il faut que de la ſoumettre à un goût particulier que vous auriez pris, à un coloris de manière qui ne feroit que vous la déguiſer à vous-même, de façon que ce que vous feriez d'après, paroîtroit être fait de pratique. Non; il faut qu'il n'entre pas un objet dans votre tableau, ſoit principal, ſoit acceſſoire, que vous ne l'ayez étudié, dans l'eſprit de lui donner la couleur juſte qu'il doit avoir par-lui-même, & le ton juſte de cette couleur réglée par les objets dont il eſt environné. Si vous ne prenez pas ce parti, comptez que jamais vous ne viendrez à bout de faire des tableaux eſtimables pour la couleur.

Ce ſeroit bien pis encore, ſi vous preniez le parti de faire exécuter vos acceſſoires par des mains étrangères. Ce ſecours eſt d'un danger infini. Il vous éloigne de cette étude de comparaiſon que vous ne pouvez trop cultiver. Il jette un faux dans votre ouvrage qui frappe également, ſoit que le Maître que vous avez choiſi pour faire vos rempliſſages ſe trouve habile, ou qu'il ne le ſoit pas. Car, quelqu'habile qu'il ſoit, il ne voit pas la nature comme vous la voyez, par comparaiſon d'un objet à un autre. Il trouve votre tableau fait; ce que vous lui faites ajouter, ce qu'il met à côté de votre ouvrage, devient une affaire de pratique. Il fait pour le mieux; mais pas ſi bien que s'il avoit vu les deux objets en-

ſemble dans le naturel. L'ame de cette intelligence, qui doit partir d'un même point, n'eſt point dans tout cela. Si celui que vous avez choiſi pour vous aider, eſt plus foible que vous du côté des principes, voyez à quoi vous vous expoſez, & combien d'erreurs il ſemera ſur votre tableau.

Pour éviter cet inconvénient, il faut de bonne heure vous exercer, comme vous venez d'entendre que le ſouhaitoit M. de l'Argilière, mon Maître, à faire de tout; mais ſous les yeux de votre Maître, afin de faire avec principes. Il n'eſt point d'objet, ſi léger qu'il puiſſe être, qui, étudié de cette façon, ne vous fit un bien infini.

Je me ſouviens là-deſſus d'un fait qui m'arriva avec cet homme habile, l'exemple des Maîtres, comme des honnêtes-gens. Vous ne ſerez pas fâché peut-être que je vous en faſſe part. Il me dit un matin qu'il falloit quelque fois peindre des fleurs. J'en fus chercher auſſi-tôt, & je crus faire des merveilles que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit: » C'eſt pour vous former dans la couleur que je vous » ai propoſé cette étude-là. Mais croyez-vous que ce » choix que vous venez de faire, ſoit bien propre pour » remplir cet objet? Allez, continua-t-il, chercher un » paquet de fleurs qui ſoient toutes blanches. » J'obéis ſur le champ. Lorſque je les eus expoſées devant moi, il vint ſe mettre à ma place; il les expoſa ſur un clair, & commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre, elles étoient très-brunes ſur ce fonds, & que du côté du jour, elles ſe détachoient deſſus en demi-teintes, pour la plus grande partie aſſez claires. Enſuite il approcha du clair de ces fleurs, qui étoient très

blanc, le blanc de ma palette, lequel il me fit connoître être encore plus blanc. Il me fit voir en même tems que dans cette touffe de fleurs blanches, les clairs qui demandoient à être touchés de blanc pur, n'étoient pas en grande quantité, par comparaiſon aux endroits qui étoient en demi-teinte, & que même, il y avoit très-peu de ces premiers, & il me fit concevoir que c'étoit cela qui formoit la rondeur du bouquet, & que c'étoit ſur ce principe que rouloit celle de tout autre objet auquel on veut donner cette apparence de relief; c'eſt-à-dire, qu'on ne produit cet effet que par des larges demi-teintes, & jamais en étendant les premiers clairs. Après cela, il me fit ſentir les touches de brun très-fort qu'on voyoit dans le centre de l'ombre, & les endroits où elles ſe trouvent privées de réflets. » Peu de nos » Peintres, me dit-il, ont oſé rendre l'effet que vous » voyez-là, quoique la nature le leur montre à chaque » inſtant. Souvenez-vous, ajouta-t-il, que c'eſt une des » grandes clefs de la magie du clair-obſcur. Souvenez-vous encore de prendre toujours vos avantages » du côté des ombres, pour n'être pas obligé de vous » noyer dans les clairs, de les étendre, de les charger » de couleur pour faire briller votre objet, & poſez » enfin comme une règle générale que tout ce que » vous pouvez faire par cet artifice vaut bien mieux » que de chercher à le faire par l'épaiſſeur de couleur, » parce qu'étant appliquée ſur une ſuperficie plate, » elle ne ſauroit aider à votre effet, & ne peut que » lui faire tort, excepté dans certains cas qui ſont » rares. »

M'ayant ainſi endoctriné ſur tout ce que j'avois à faire, il me fit mettre ſur la table où étoit mon bouquet, deux

ou trois autres objets blancs, pour me régler pour la juſteſſe de la couleur, & me laiſſa.

A l'inſtant même je me mis à exécuter de mon mieux ces inſtructions, dont j'avois la tête remplie, & qui, je vous l'avoue, me tranſportoient. Je fus ſurpris moi-même, après avoir achevé mon tableau, de voir l'effet qu'il faiſoit. Toutes mes fleurs paroiſſoient très-blanches, quoique le blanc-pur y fût employé en peu d'endroits, & qu'elles fuſſent pour la plupart rendues par de grandes & larges demi-teintes. Mon bouquet, dans tout ſon pour-tour, tenoit ſa maſſe colorée ſur ſon fonds, pour ne pas dire brune, & les coups de vigueur dont je l'avois ſouvent frappé dans les ombres, lui donnoient une force étonnante.

Par ce récit, vous pouvez voir la vérité de ce que je vous viens de dire, qu'il n'eſt pas de ſi petit objet dans la nature dont nous ne puiſſions tirer de grandes lumières, en l'étudiant avec ſoin & ſelon les vrais principes. Je ſuis sûr que vous ne manquerez pas d'admirer la belle leçon que je reçus là, & à propos de quoi? A propos d'un ſimple bouquet de fleurs. Vous trouverez toujours dans vos Maîtres les mêmes reſſources, toutes les fois que vous voudrez les chercher. Il y a une certaine volonté de ſavoir & de bien faire, que vous n'avez qu'à leur montrer pour avoir leur cœur & toutes les richeſſes de leur ſavoir. Cette bonne volonté, quand nous la trouvons en vous, nous conſole de toutes les peines que vous nous donnez. N'eſt-il pas triſte que nous la rencontrions ſi peu!

Outre ces principes d'oppoſition, & de comparaiſon, dont je vous ai parlé, & qui ne peuvent s'appliquer qu'au nombre borné d'objets, que dans le naturel on peut voir

enſemble & ſur un même plan, nous avons encore à examiner les règles qu'on peut obſerver pour mettre en oppoſition, & pour comparer par rapport à la couleur & à d'autres détails, les objets qu'on place ſur des plans différens. Mon Maître penſoit qu'il y avoit encore ſur ce point des pratiques erronnées. La première qu'il regardoit comme telle, étoit l'uſage où étoient pluſieurs Maîtres de ſon tems, d'arrêter leurs compoſitions, ſans trop s'embarraſſer d'arrêter, dans un certain détail, la diſtribution de leurs lumières. Cela faiſoit qu'ils cherchoient enſuite leurs oppoſitions comme à tâtons en portant leur ſujet ſur leur toile, c'eſt-à-dire, qu'ils plaçoient leurs objets à meſure, & ſur un fond qui leur étoit encore inconnu.

Tout au plus ils prenoient leur parti ſur les maſſes générales, ſe réſervant de ſe décider, en travaillant, ſur les oppoſitions particulières. Une grande maſſe brune ſur le devant pour ſervir de repouſſoir ; une maſſe claire ſur le ſecond plan ; un fond griſâtre ſur le troiſième, faiſoient l'affaire. Le reſte, encore une fois, s'arrangeoit après. Et mon Maître me diſoit : » Quoique la lu-
» mière ne marche qu'après le trait, ou le deſſin, il eſt
» impoſſible de bien compoſer, ſans avoir prévu l'effet
» qu'elle doit faire ſur chaque figure, ou autre objet qu'on
» trace & diſpoſe en compoſant, & ſans avoir retourné
» dans ſon idée ſes figures ou objets, ou les avoir con-
» ſidérés dans la nature, pour ſavoir ceux ou celles qui
» doivent recevoir la lumière, ou qui en doivent être
» privés.

» Quand on s'accoutume à bien obſerver la nature
» dans cet eſprit, notre imagination ſe meuble de mille
» & mille effets qu'on ne devineroit jamais, & qui ſe
» préſentent

» préſentent à nous au beſoin. Nous les mettrons en » œuvre en compoſant, bien entendu que nous devons » les épurer après, par une étude plus particulière, faite » ſur le naturel. Ceux qui ſe contentent de ſuivre les » routines triviales dont je viens de parler, donnent dans » le faux à chaque pas, ou s'ils n'y donnent pas, c'eſt » par pur haſard, & autant que cette routine, qu'ils » ſuivent en aveugles, ne s'éloigne pas des vrais prin- » cipes.

» Par exemple, continua-t-il, rien n'eſt plus faux » que cette maſſe noire dont ils chargent l'un après » l'autre le devant de leurs compoſitions, parce qu'il » n'y a rien de plus contraire à l'effet de la nature.

» Jamais elle ne vous offre rien de noir que ce qui » eſt non-ſeulement privé de la lumière en général, » mais qui eſt aſſez enfoncé pour être abſolument privé » de réflets. Auſſi quand une fois les ſectateurs du ſyſ- » tême des repouſſoirs ont déterminé cette maſſe noire » pour faire valoir le reſte de leur beſogne, ils com- » mencent par renoncer à la vérité de la nature, & » font toute cette maſſe de la même couleur; chairs, » draperies, terraſſes, bref tout ce qui s'y rencontre. » Enſuite ils peignent leurs figures du ſecond plan » éclairées à l'ordinaire. En ſorte que celles-ci ſont à » l'égard de celles du premier plan, comme ſi l'on » voyoit une troupe d'Européens placés à côté d'une » troupe de Maures ou d'Indiens. Or, ces figures-ci » ne peuvent être ſuppoſées toutes dans l'ombre que » par le moyen de quelque corps ſolide, qui les prive » de la clarté du grand jour; & cette privation, comme » on le voit dans la nature, ne leur fait jamais perdre leur » propre couleur. Il n'y a que dans les côtés où les reflets ne

» peuvent aller, que les couleurs ſe confondent, & qu'il » eſt permis de pouſſer ces bruns, autant qu'on le veut » ou qu'il eſt néceſſaire pour l'effet général de la ma- » chine. »

Ce que M. de l'Argilière avoit encore plus de peine à comprendre, étoit de voir des Peintres d'une réputation établie, qui ſe ſervoient de ce repouſſoir dans des ſujets de grande compoſition, dont la ſcène ſe paſſoit en pleine campagne. Là, ces grandes maſſes ombrées ne peuvent cependant l'être que par un nuage. Tous les jours la nature nous offre cet accident, mais il ne produit pas les repouſſoirs dont je parle.

Qui de nous ne ſe ſouvient pas combien il eſt éloigné de ce noir outré & égal; combien dans ces maſſes privées de lumière, les couleurs locales conſervent leurs nuances & leurs variétés, & combien avec cela ces maſſes ſe détachent de celles qui ſont éclairées par le grand jour, ſans montrer rien qui nous oblige à les barbouiller & à les noircir, comme font ceux qui emploient le repouſſoir? Ce n'eſt pas que je veuille dire qu'il ne puiſſe être employé quelquefois & fort à propos, parce que le fond en eſt de la nature, ainſi que de celui des autres effets; mais il faudroit en l'employant, la conſulter exactement. Elle apprendroit à celui qui n'emploie les repouſſoirs que par routine, & d'un même noir d'un bout à l'autre, que par-tout où ſe trouvent les grands bruns, certainement ſe trouvent auſſi les grands clairs, & que tout le reſte ſe dégrade, mais avec des maſſes variées de couleurs.

Celui qui obſerve bien, n'auroit qu'à voir comment les bons Peintres Flamands s'y ſont pris pour trouver des repouſſoirs. Il connoîtroit bientôt que ce n'eſt qu'en

puiſant dans cette ſource que j'indique ic , & qui donnera à ceux qui y ont recours, cette vérité & cette variété dont nous ne ſommes peut-être pas aſſez jaloux. Ceux qui ne connoiſſent que ces repouſſoirs tout noirs qu'on place ſur les plans de devant, ſeroient bien étonnés ſans doute, ſi on leur propoſoit d'employer les plus grandes forces en brun ſur le ſecond plan.

C'eſt pourtant un effet qu'ils vérifieroient ſouvent, s'ils s'habituoient à lire la nature, & qui, pour avancer ou éloigner leurs objets, leur fourniroient des reſſources infinies. Et comment? Par les effets de la lumière, qui donneront aux plans une gradation bien plus étendue qu'on n'en peut donner à ces plans qui ſont comme entaſſés les uns ſur les autres. En ſorte que tel qui dans ces plans par échelons, ne ſauroit où mettre le nombre des figures qu'il voudroit faire entrer dans ſa compoſition, ſe trouveroit ici avoir de la place de reſte.

J'ai vû nombre de fois dans la nature le grand effet que produit la maſſe brune placée ſur le ſecond plan. Je me ſouviens entr'autres d'un grand bâtiment qui étoit en oppoſition ſur une futaie. Comme le tout étoit éclairé un peu par derrière, la maſſe de cette eſpèce de forêt étoit très-brune, & le bâtiment qui étoit privé de lumière, ſe détachoit deſſus en réflets. Tout ce qui étoit ſur ce devant ne tenoit en aucune façon de cette maſſe brune, & les grouppes qui étoient à portée de recevoir la lumière étoient d'un brillant admirable.

Dans l'exemple dont il s'agit ici, c'eſt un principe capital que lorſque cette force en brun eſt établie ſur le ſecond plan, tout ce qui ſe trouve ſur le devant eſt clair & vague. Quand même les objets établis ſur ce devant ſeroient ſuppoſés privés de lumière, ils ne doi-

vent participer en rien des forces qui ſe trouvent ſur le ſecond plan, & doivent, tout privés qu'ils ſeroient de lumière, faire maſſe deſſus en reflets & d'un ton ſubordonné. Ce qui n'exclud point pourtant l'emploi de certaines touches vigoureuſes, parce que, ne faiſant point maſſe, elles ne perceront jamais avec le fonds.

L'intelligence des maſſes eſt écrite dans toute la nature. Suivez-la avec attention; elle ne manquera en aucun temps de vous les montrer toutes déterminées.

C'eſt l'étude du monde la plus agréable & qui vous feroit le plus de bien.

Oui, je voudrois, quand vous auriez à faire un tableau dont la ſcène ſeroit en pleine campagne, que vous vous y portaſſiez avec deux ou trois amis bien unis par l'amour du travail; qu'après avoir trouvé un aſpect ou un effet à peu près convenable à votre ſujet, vous vous miſſiez à en faire quelques bonnes études, tant par rapport à la forme & à la lumière, que pour la couleur; qu'ayant bien arrêté vos plans, vous miſſiez deſſus quelques figures dans les endroits où vous auriez deſſein de les placer dans votre compoſition, pour voir l'effet qu'elles y feroient & par la couleur & par leur grandeur.

Deux d'entre vous ou quelqu'un pris ſur les lieux peuvent remplir cet objet, parce que vingt figures ou une, c'eſt le même principe. J'eſpère que vous ſentez que, moyennant ces précautions, vous feriez des choſes au-deſſus de ce que l'on fait communément, & que vous acquerreriez un fonds d'intelligence qu'on ne peut eſpérer de trouver dans le ſimple raiſonnement. Sentez encore combien il vous eſt aiſé de faire cette proviſion de ſavoir par les facilités que vous offre la nature qui vous tend par-tout les bras.

Car elle ne vous eſt pas moins ſecourable dans les ſujets que vous avez à traiter ſur un fonds d'Architecture, & dans ceux dont l'action principale ſe doit paſſer dans un Temple, dans un Palais ou tout autre part. Elle ne vous préſente pas à la vérité ces édifices tout juſte comme il vous les faut; mais elle vous offre des moyens pour ſuppléer à ce qui manque, & ces moyens ſont les plus ſimples du monde.

Par exemple, la ſcène de votre tableau ſuppoſe-t-elle le dedans d'un Temple; entrez dans une Egliſe ancienne ou moderne, vieille ou neuve, ſuivant que l'exigera votre ſujet. Examinez bien l'effet que produiront les perſonnes que vous y trouverez, ſi elles font maſſes colorées contre l'Architecture, ou quel autre effet elles y feront; quel eſt celui qu'elles feront par rapport au ſol ou au pavé de l'Egliſe, ſuivant qu'il ſe trouvera éclairé par les lumières qui entrent par les croiſées. Faites bien attention à la lueur qui environne ces points de lumière, à la façon dont la lumière ſe dégrade, aux ombres de l'Architecture, par rapport à celles des figures, à ce que les différentes couleurs des habillemens font les unes contre les autres. Vous verrez preſque toujours toutes vos figures colorées contre les maſſes de l'Architecture. Elles ſe détacheront ſur le pavé en brun, & auront ſans équivoque l'air d'être debout ſur leur plan, & vous ne tomberez pas dans le défaut aſſez commun de les faire paroître couchées par leur lumière. La nature vous fera voir qu'il eſt faux que des pieds bien éclairés ſe puiſſent trouver ſur un pavé ou ſur une terraſſe fort brune: quand même ils poſeroient ſur une étoffe noire, elle feroit maſſe claire avec eux, & ils n'en ſeroient détachés que par leur propre cou-

leur, mais avec cet accord que donne la lumière qui, frappant ſur ces pieds, frapperoit également ſur l'endroit où ils ſeroient poſés.

Ce dernier principe fait encore bien le procès à ceux de nos jeunes Peintres qui cherchent à jetter de la poudre aux yeux par des effets de lumière haſardés, quoiqu'impoſſibles. Nous pouvons, je crois, mettre de ce nombre ceux qui dans une ſimple demi-figure, pour faire valoir un bout de tête, & faire briller un coup de clair ſur le front & ſur le menton, couvrent tout le reſte de leur tableau d'un noir général. Rembrandt, quand il donnoit dans ces ſortes d'effets, employoit un art infini pour les autoriſer à peu près, ou du moins en rachetoit l'abus par de grandes beautés. Ceux qui les tentent ſans avoir un certain fonds de ces principes, donnent dans un faux inſoutenable. Ils tirent leur tête en avant par ſa lumière, & par leur grand noir, ils enfoncent les épaules & le reſte du corps au dedans & à une diſtance prodigieuſe. Si le jour donne ſur la tête en plein, il eſt difficile de préſumer que le buſte puiſſe être dans l'ombre; mais en le ſuppoſant même privé de lumière, il ne ſauroit être d'un noir ſi outré, & doit néceſſairement être de reflet; ſinon il doit faire maſſe claire avec la tête, ſauf à ſe ménager par les couleurs locales, les oppoſitions par leſquelles on la veut faire briller. Il n'y a que ces deux moyens pour la faire tenir enſemble avec le corps.

Lorſque j'ai dit que vos figures tiendront preſque toujours leurs maſſes colorées contre vos fonds d'Architecture, c'eſt en raiſonnant ſur le pied de la pratique ordinaire, ſelon laquelle, comme vous ſavez, tout fonds d'Architecture eſt peint de couleur de pierre neuve, fût-

il compoſé de fabriques à demi dégradées & ruines. Si vous voulez avoir des figures qui ſoient oppoſées en clair ſur leurs fonds, il faut aller voir de vieilles Architectures brunes, verdâtres, ou bleuâtres, elles vous guideront pour cette intelligence, comme feront les neuves pour l'intelligence oppoſée; les clairs de vos figures ſoit ceux des chairs, ſoit ceux des draperies, ſe détacheront par leurs couleurs, & les ombres par leur force. Quand une fois vous aurez donné au tout un bon ton de couleur, tenant bien ſa maſſe, vous la travaillerez comme vous voudrez, & pourvu que vous n'y faſſiez pas de petites parties, votre effet eſt sûr.

Ainſi que je viens de vous l'inſinuer, ces principes vont à tout; & ſi vous voulez bien être un peu ſoigneux à les appliquer, vous y trouverez partout votre compte. Si vous étudiez un fonds de payſage, faites la même choſe que je viens de vous indiquer pour le fonds d'Architecture. Conſidérez d'après le naturel, l'effet que vos figures feront contre les arbres & contre les lointains; vous y verrez des couleurs que l'on ne peut rendre par ſouvenir, parce que c'eſt la lumière qui donne le ton vrai à tous les plans en général & à tous les objets en particulier.

En vous faiſant une règle de cette conduite, vous éviterez bien des fautes où la ſimple pratique jette ſouvent. Par exemple, j'ai remarqué dans bien des tableaux de bons Maîtres, des objets éclairés contre un ciel clair, quoique rien n'indiquât que ces objets fuſſent éclairés par un coup de ſoleil. Si ces Maîtres avoient conſulté la nature, elle leur auroit fait voir que cet effet eſt tout à fait contraire à ceux qu'elle produit, elle leur auroit montré que tout objet, fût-il blanc, tient ſa maſſe colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune,

quand il n'eſt pas éclairé du ſoleil, & que ce n'eſt que quand il l'eſt que les coups de lumière ſont clairs contre le ciel, & d'un clair toujours coloré. Les ombres que porte cet objet, deviennent en même tems plus vaporeuſes, à meſure qu'il eſt plus élevé; & plus fortes, à meſure qu'il eſt plus proche de la terre.

Dans les objets qui ne ſont éclairés que du jour naturel, c'eſt-à-dire, ſans effet du ſoleil, comme par exemple, dans une figure étant debout, le haut eſt toujours plus fort dans ſes ombres, que ne l'eſt la partie d'en bas, parce que celle-ci eſt à portée de recevoir les reflets du pavé & du terrein, dont l'effet diminue à meſure qu'il s'éloigne de ſa cauſe, & fait place à des maſſes qui montent en bruniſſant toujours. Souvenez-vous bien de ce dernier point d'intelligence; car il eſt d'un uſage univerſel. En le ſuivant, votre figure paroîtra être réellement debout : en la négligeant, elle aura ſouvent l'air de tomber à la renverſe. Ce défaut eſt bien plus commun qu'on ne le croit, & même aſſez peu apperçu. Adreſſez-vous ſouvent à la nature, vous ne tomberez jamais dans ces inconvéniens.

C'eſt encore l'exacte contemplation de la nature, qui vous apprendra à ne point faire porter à vos figures, ſoit ſur le terrein, ou ſur quelqu'autre corps, de grandes ombres de même longueur, & toujours auſſi brunes ſur leur fin qu'à leur commencement; car pour la longueur des ombres, vous ſentez qu'elle ſe doit régler par le point d'où l'on fait partir la lumière. Si le jour vient de haut, l'ombre doit être courte : ſi la lumière eſt baſſe, l'ombre doit être allongée. C'eſt une attention qu'il faut avoir plus particulièrement dans les ſujets dont la ſcène eſt en plein air, & qui indiquent déterminément

certaines parties du jour. La lumière du midi, ſe doit caractériſer par les ombres courtes, celle du matin ou du ſoir, par les ombres longues; & quant au ton trop égal, que pluſieurs leur donnent d'un bout à l'autre, vous verrez dans la nature qu'elles ne ſont très-fortes que contre ce qui eſt poſé à terre: qu'immédiatement après, elles commencent à ſe dégrader, ce qu'elles continuent de faire inſenſiblement & juſqu'au bout, à cauſe de la lueur qui règne par-tout où il fait jour.

Principe qui a lieu à l'égard de tous les corps qui portent des ombres, avec une diſtinction cependant, que cette dégradation eſt beaucoup moins marquée dans les ombres des objets qui ſont éclairés par le ſoleil.

Toutes ces choſes, encore une fois, veulent être vues dans la nature, pour être rendues avec cette juſteſſe qu'on aime tant à trouver dans un bon ouvrage. Elles ne peuvent être ſuppléés par la pratique, quelque rompu qu'on y ſoit, que fort imparfaitement. Vous le voyez dans certains payſages qu'on reconnoit aiſément avoir été faits d'après nature, mais où les figures ſont comme poſtiches, parce que le Peintre les y a ajoutées dans ſon cabinet. Si en peignant les terraſſes, il avoit eu l'attention de les placer & de les voir deſſus, il leur auroit donné leur ton juſte, & à leurs ombres la force & la longueur marquées par la nature. On a beau faire, je ne ceſſerai de le repéter, la réminiſcence ne donne jamais ces vérités exactes, qui ſont la perfection de l'Art; on ne la peut atteindre que d'un examen continuel de la nature: ſi l'on vouloit bien s'attacher à l'épier ſoigneuſement dans tous ſes effets, l'on feroit des choſes ſurprenantes, & d'une vérité à tromper.

Je finirai par dire un mot d'une autre pratique,

que M. de Largillière regardoit comme un enfantillage, c'est celle que plusieurs Maîtres de ses temps suivoient, pour mettre ensemble des tons qui dans leurs tableaux devoient rompre différens plans, & faire opposition les uns contre les autres. Ce qui arrivoit à ceux dans la façon de faire de M. Mignard, étoit qu'en leurs ouvrages presque le meilleur, pour plusieurs d'entre les figures qu'ils vouloient mettre, soit sur leur premier plan, ou sur le second, ou même sur le troisième, ils les posoient tous pour devenir tous à la même distance.

Le premier inconvénient qui arrivoit de là, étoit qu'ils employoient toujours leur modèle éclairé du même ton; mais ils remédioient à cela, en le colorant par estime, suivant l'idée qu'ils avoient de la gradation qu'ils vouloient donner à leurs tableaux, ou pour mieux dire, ils croyoient y remédier. Car il est aisé de concevoir que cette estime n'étoit pas toujours assez juste, pour n'être pas sujette à mécompte. Quand cela arrivoit, & qu'une figure, placée dans l'éloignement, se trouvoit trop ardente de coloris, ou trop grise, suivant le préjugé où l'on étoit, l'on disoit de sang-froid: *je vais éteindre un peu*, ou *je vais réveiller un peu cette figure*; & comme c'étoit ordinairement par le premier de ces deux défauts qu'elle pêchoit pour avoir été vue de trop près, on se mettoit à la salir par quelque teinte grisâtre, dont on la glaçoit: cela fait, on étoit content de soi, & l'on se persuadoit de l'avoir mise dans son vrai ton; mais ceux dont les yeux étoient accoutumés à comparer la couleur des objets par rapport à leurs distances, & à chercher cette couleur dans la nature, étoient fort loin d'en juger de même. Ils ne se souvenoient point d'avoir vu dans la nature de ces mauvaises couleurs grises

ou violettes, qu'ils voyoient employer ainſi pour enfoncer les objets du tableau. Ils ſe rappelloient au contraire ces couleurs fuyantes, ſi douces, ſi agréables, ſi participantes de l'air ; couleurs qui ne ſe peuvent décrire & qu'on ne peut bien apprendre à connoître que par cette étude de comparaiſon à laquelle vous voyez que mon ſujet me ramène toujours; & comment faire cette étude dans le cas dont il s'agit ici? Rien de plus aiſé. C'eſt en poſant deux modèles à une diſtance convenable pour évaluer au juſte la véritable couleur de l'un & de l'autre, & en vous accoûtumant de voir les autres objets de la nature dans le même eſprit. Et voilà le grand ſecret de cette perſpective aërienne, qui n'eſt pas moins eſſentielle pour la perfection de notre Art, que ne l'eſt la perſpective qui ne regarde que le trait.

Le ſecond inconvénient qui naît de cette pratique, eſt que cette manière de voir le modèle à diſtance pareille, à quelque plan que ſoit deſſinée la figure qu'on peint d'après, donne lieu à un travail trop égal & trop prononcé par-tout; l'éloignement des objets en efface à nos yeux tous les petits détails, & cet effet ne le caractériſe guère moins que l'affoibliſſement de la couleur. Or en imitant le naturel, de trop près, il n'eſt preſque pas poſſible de lui donner cet air vague & flou que lui donne le volume d'air qui eſt entre nous & lui, quand nous le voyons de loin. C'eſt donc encore une raiſon, qui décide que pour le bien voir, il ne faut pas trop l'approcher.

Que de choſes n'y auroit-il pas à dire encore ſur cette matiere, ſi l'on vouloit la ſuivre dans toutes ſes parties! Mais il eſt tems que je m'arrête. Je crains même d'avoir trop abuſé déjà de la patience de cette illuſtre

Compagnie, en parlant devant elle ſi longuement de choſes qu'elle ſait mieux que moi; mais je compte ſur ſes bontés. Elle m'en a donné des marques ſi touchantes, que je me regarderois comme un ingrat ſi je penſois autrement. Je ſuis sûr avec cela qu'elle prendra en bonne part ce que mon amour pour l'avancement de nos jeunes gens m'a fait faire ici. Elle ne les aime pas moins que moi. Elle les regarde comme ſes plus chères eſpérances & les objets de ſes plus tendres ſoins. Elle ne leur demande, pour tout retour, que la docilité & l'application néceſſaire pour en faire des hommes d'un mérite diſtingué, dignes des graces que notre auguſte protecteur répand avec tant d'abondance ſur eux. Jeuneſſe qui m'écoutez, donnez-nous la ſatisfaction de nous prouver votre parfaite reconnoiſſance par vos ſuccès.

RÉPONSE
AU PRÉCÉDENT DISCOURS,
Par M. COYPEL, *Directeur de l'Académie.*

MONSIEUR,

L'OUVRAGE que vous venez de me communiquer, fait connoître en vous trois choſes également eſtimables & très-difficiles à rencontrer, même ſéparément. Nous ſommes frappés de la ſolidité de vos principes; nous ne pouvons aſſez louer la généroſité avec laquelle vous nous faites part de vos plus profondes méditations; & vous avez attendri par ce ſentiment de reconnoiſſance ſi digne & ſi rare, qui vous porte à renvoyer à votre illuſtre Maître, tout l'honneur que dans ce moment, vous devez au moins partager avec lui.

Pour profiter, Monſieur, comme vous avez fait, des leçons de cet excellent homme, il ne ſuffiſoit pas de la docilité avec laquelle vous les écoutiez; il falloit, pour en connoître tout le prix, ce goût & cette conception vive & facile, que le ciel n'accorde pas à tous. Il falloit enfin être né pour devenir un jour ce que vous êtes.

Je le redis encore, Monſieur, votre Diſſertation eſt à la fois l'ouvrage d'un Peintre conſommé dans ſon Art, d'un Académicien zélé, & qui plus eſt encore, d'un galant homme. Elle inſtruit non-ſeulement nos Elèves des moyens qu'ils doivent employer, pour mériter de nous ſuccéder un jour; mais auſſi de ce qu'ils auront à faire, s'ils veulent reconnoître les ſoins que nous prenons pour leur avancement.

Je plaindrois celui d'entr'eux qui vous auroit écouté, ſans être échauffé du deſir de mettre en pratique ce que vous venez de dire ſur notre Art, & je le mépriſerois ſi vous ayant entendu parler du célebre M. de Largiliere, il ne ſentoit pas à quel point nous nous honorons nous-mêmes, en publiant ce que nous devons à ceux qui nous ont formés.

Nous eſpérons, Monſieur, que vous ne vous en tiendrez pas là & que vous voudrez bien mettre en ordre d'autres idées qui ſont éparſes dans votre porte-feuille. Vous n'avez plus à vous défendre ſur le peu d'habitude où vous êtes de coucher vos idées par écrit. Vous venez de nous prouver que Deſpréaux a eu grande raiſon de dire dans ſon Art Poëtique:

» Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
» Et les mots, pour le dire, arrivent aiſément. »

1749.

EXTRAIT DES REGISTRES de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture.

Aujourd'hui 7 Juin, l'Académie s'étant assemblée pour les Conférences, M. Oudry, Professeur, les a ouvertes par la lecture d'une Dissertation sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns aux autres.

Cet Ouvrage, qui renferme d'excellens principes sur la partie du Coloris & sur celle de l'intelligence des masses, a été goûté unanimement par la Compagnie, qui en a remercié l'Auteur par un Discours que M. Coypel lui a adressé, lequel sera couché sur le Registre à la suite de la présente délibération.

CONFÉRENCE SUR LA LUMIÈRE,

Lue pour la première fois, par J. H. BOURDON, dans l'Assemblée de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, tenue le 9 Février 1669.

MESSIEURS,

Les remarques que je vous ai communiquées & que m'ont fourni les deux admirables tableaux de Carrache

& de M. Pouſſin, dont je m'étois chargé de vous faire le rapport, ne vous auront peut-être pas ſatisfaits auſſi pleinement que je l'aurois deſiré, & que la matière le comporte. Vous ſavez cependant que je n'ambitionne rien tant que de vous être agréable; & pour vous en donner des preuves plus complettes, je ſuis réſolu, quelques difficultés que j'y enviſage, de me frayer une route différente de celle dans laquelle vous m'avez vu marcher juſqu'à préſent. Au lieu de choiſir, ſuivant l'uſage ordinaire, quelques tableaux du cabinet du Roi, pour ſujet de cette Conférence, ce qui m'abrégeroit bien du travail, je vous demanderai la permiſſion de revenir ſur mes précédentes obſervations. J'ai deſſein de les étendre, & je ſens qu'on le peut. Je ne vous promets pas de vous donner quelque choſe de complet, mais je tâcherai du moins, en vous propoſant mes idées, de les rendre de quelqu'utilité pour la pratique d'un Art qui embraſſe la nature toute entière, & ſur lequel on ne peut trop réfléchir.

Si mes deux dernières Conférences vous ſont encore préſentes à l'eſprit, vous devez vous rappeller que les obſervations qu'elles renferment étoient partagées en ſix parties, & que ces obſervations, relatives à l'examen que je faiſois de chaque tableau, répondoient à autant de points capitaux de la Peinture : la Lumière, la Compoſition, le Trait, l'Expreſſion, la Couleur & l'Harmonie. Je ne changerai rien à cette diſtribution : tous ces points, je compte les reprendre l'un après l'autre, & les diſcuter ſéparément, & ſuivant ce plan, je traiterai de la Lumière dans ce diſcours.

Ce ſera de celle qui émane du Soleil & qui produit le jour ; car pour celle qui, par le ſecours de la

flamme, diſſipe l'obſcurité, & fait diſparoître les ombres de la nuit, il n'en ſera point queſtion. La Lumière dont j'entreprends de vous parler, change à chaque inſtant. En paſſant par différens dégrés, elle éprouve diverſes modifications, ſelon que le Soleil darde plus ou moins vivement ſes rayons ſur les objets qu'il éclaire, & ce ſont ces effets que j'ai réſolu d'examiner & d'approfondir. Je ſuivrai la Lumière dans tous ſes paſſages, & je diviſerai pour cela le jour en ſix parties. Je le prendrai au moment que la lumière ne fait que commencer à poindre, qui eſt ce qu'on appelle *l'aube du jour*. Je ferai voir enſuite le ſoleil ſe levant, & cet Aſtre, devenu plus brillant, quitter l'horizon, & après être parvenu au milieu de ſa courſe, deſcendre pour ſe coucher & diſparoître.

La Lumière qui luit dans ces ſix inſtans du jour, varie dans ſes effets à chacun de ces inſtans, & à chaque fois, elle prend un caractère particulier & diſtinctif qu'apperçoit aiſément quelqu'un qui apporte à ſa contemplation des yeux de Peintre. Si après cela, on veut la conſidérer dans un eſprit philoſophique, peut-être trouvera-t-on que ces différents modèles de lumière ſont autant d'agens qui influent ſur l'ame & qui l'affectent de mouvemens & de deſirs divers, à proportion que la lumière accroît ou diminue de force.

Je ne ſçai ſi cette idée vous plaît, mais toute extraordinaire qu'elle puiſſe vous paroître, loin de la rejetter, je ſuis tenté de vous expoſer ce que les diverſes impreſſions que la Lumière fait ſur l'ame, me laiſſent imaginer. Je vais haſarder de vous en tracer le tableau. La Nature n'eſt point encore animée, lorſque le jour commence à poindre, & je vois régner de tous

côtés

côtés un ſilence profond : ce ſera le lot de cette première heure du jour. Une douce joie s'empare des eſprits au lever du ſoleil. L'heure qui vient enſuite appelle les hommes au travail ; bientôt les ardeurs brûlantes du Soleil de midi, en abattant les corps, les invitent à prendre du repos, des bras duquel ils ne ſortent que pour ſe livrer le reſte de la journée à des plaiſirs tumultueux, & à ceux-ci ſuccèdent les plaiſirs paiſibles, qu'on commence à goûter au moment de la ceſſation des travaux & à la chûte du jour.

Je ne ſuis pas aſſez plein de mon opinion, pour exiger, MESSIEURS, que cette progreſſion ſyſtématique d'idées ſoit adoptée dans toute ſon étendue. J'avoue qu'elle pèche peut-être par trop de ſingularité, & je ſuis le premier à en reconnoître le foible ; mais du moins faut-il m'accorder qu'un Peintre jaloux de montrer de l'eſprit & de mettre du ſentiment dans ſes productions, peut & doit en tirer parti, quand cela ne ſerviroit qu'à lui ſuggérer les moyens de diverſifier ſouvent les effets de ſes lumières, qu'à lui en mieux faire ſentir le beſoin, ainſi que les déſagrémens de la monotonie ennuyeuſe que cauſent la répétition & l'emploi trop réitéré d'une meme eſpèce de lumière.

Car voilà ce qui ſe paſſe tous les jours ſous nos yeux. Un Peintre a-t'il réuſſi à bien exprimer un certain effet de lumière, il s'y complait, il en contracte l'habitude & il s'en fait une manière à laquelle il demeure conſtamment attaché & qu'il ne quitte plus. Voyez, par exemple, le Baſſan, perſonne n'a mieux peint que lui l'aube du jour : perſonne auſſi ne l'a répétée plus ſouvent. Il n'eſt preſqu'aucun de ſes tableaux qui ne ſoit éclairé d'une lumière naiſſante, venant de l'horiſon ; & il en faut

convenir; tout précieux que ſoient ſes ouvrages, cette répétition y met une ſorte d'uniformité qui déplaît. Le Caravage s'eſt vu applaudi, parce qu'avant lui, aucun Peintre n'avoit repréſenté avec autant de vérité, des lumières qui, perçant dans des lieux obſcurs & ténébreux, & y tombant à plomb ſur les corps qu'elles y rencontrent, produiſent ſur ces objets de grandes ombres & de grands clairs qui les font paroître avec une force, une vigueur & un relief ſurprenans; & depuis cette acquiſition nuiſible, ce maître appauvri n'a plus ſu peindre des figures en plein air & n'a pas même cru qu'on le dût faire. A ces noms illuſtres, j'en pourrois joindre d'autres qui ne ſeroient pas moins impoſans; mais croyez qu'aucune de ces autorités ne feroit l'excuſe des Artiſtes qui, trop peu ſur leurs gardes, ſe laiſſeroient emporter à une pratique auſſi dangereuſe.

L'erreur pour être couverte d'un grand nom n'en demeure pas moins une erreur; & toute uniformité, toute répétition d'idée eſt un vice. Il accuſe dans celui qui s'en rend coupable, une diſette & une ſtérilité de génie, que ne montrent point les ouvrages du Titien, ceux des Carraches & de leurs ſavans élèves, & ſurtout ceux de M. Pouſſin qui, s'il m'eſt permis de dire ce que j'en penſe, a connu & pratiqué les règles de ſon art, mieux qu'aucun Peintre. On ne voit point que ces habiles gens aient épouſé un goût & une manière particulière; ils ſe ſont remplis de tous les goûts & de toutes les manières, & n'en ont imité aucune ſervilement. La nature a été leur unique guide: plus il l'ont étudiée, plus ils ont fait l'expérience qu'elle varioit perpétuellement dans ſes effets, & à ſon exemple, ils ſe ſont pareillement attachés à diverſifier les effets de la lumière dans

leurs tableaux. Belle leçon pour nos élèves, qui, s'ils s'y rendent dociles, leur ſervira d'un puiſſant préſervatif contre cette pente naturelle, ou, pour mieux dire, contre la pareſſe & l'indolence qui nous portent trop volontiers à imiter, ſans y rien mettre du nôtre, ce que nous avons vu pratiquer avec ſuccès par nos prédéceſſeurs & qui, nous empêchant de nous élever, nous fait demeurer pour toujours dans une humiliante médiocrité.

Ne perdons point de vue, Meſſieurs, l'importante vérité que je viens de mettre ſous vos yeux. Mais ce n'eſt pas aſſez d'avoir fait connoître au Peintre qui veut plaire la néceſſité de varier ſes lumières, il faut lui montrer encore que la lumière fait partie du ſujet qu'il doit traiter & que conſéquemment il doit, avant toutes choſes, commencer par examiner dans quelle partie du jour & ſous quel ciel la choſe qui conſtitue ſon ſujet a dû ſe paſſer. Il ne peut ſe refuſer de ſe conformer à l'Hiſtoire, ſi elle lui preſcrit quelque choſe d'eſſentiel & de particulier à cet égard; mais ſi elle lui laiſſe le champ libre, il n'en ſera que plus circonſpect & plus attentif à garder les convenances; il jugera par lui-même de l'heure & du moment qui ſeront les plus propres & les plus vraiſemblables, ainſi que de l'intérêt que peut jetter dans ſa compoſition une lumière produiſant un des effets que je vais parcourir.

L'Aube du jour.

Je ſuppoſe qu'un Peintre eût à repréſenter quelqu'attaque ou quelque ſurpriſe de ville, qu'il eût à exprimer le commencement d'une bataille, il pourroit alors faire choix de l'Aube du jour, parce que c'eſt aſſez ordinairement à cette heure que ſe méditent & s'exécutent ces

[illegible] de Hai, toutes [illegible], la fameuſe [illegible] & beaucoup d'autres qui ont commencé [illegible] ſoient que le choix de cette heure eſt [illegible] & ne trompe point à la vérité. Mais eſt-il beſoin [illegible] de Poëſie qui ne ſeroit pas encore bien [illegible] exemple du bon effet que produit en ces [illegible] ſur une multitude de figures qu'il faut démêler & auxquelles il eſt néceſſaire d'aſſigner différens plans pour éviter trop de confuſion, une lumière qui friſe la ſurface de la terre & qui, à peine ſortie de l'horizon, frappe doucement ſur les corps & laiſſe dans l'ombre ou la demie-teinte ceux de ces corps qui ſont interpoſés entre elle & l'œil du ſpectateur? Qu'il conſulte M. le Brun & qu'il admire le bon emploi que cet habile homme a fait de cette lumière, dans le merveilleux tableau qu'il vient de mettre au jour &, dans lequel il a repréſenté Alexandre victorieux de Darius dans les campagnes d'Arbelles; qu'il apprenne à s'en ſervir heureuſement comme lui, pour former ſes grouppes & les détacher les uns des autres.

Si je voulois faire parler la Poëſie, elle vous diroit que cette première heure a favoriſé plus d'une fois les deſſeins des amans. Ce fut à ſon lever que l'Aurore enleva Céphale & le ravit à Procris. Le ſoleil ne paroiſſoit pas encore, lorſque Paris arracha Hélene d'entre les bras de Ménélas; & ſi vous traitez ces ſujets ou d'autres ſemblables, ne leur cherchez point une autre heure du jour. Elle paroit encore très-convenable pour des ſujets de chaſſe. Avez-vous à nous faire voir Adonis ſe ſéparant de Vénus pour s'enfoncer dans les forêts, ou Meléagre allant à la pourſuite du ſanglier de Calydon? Je vous

conſeille de les faire partir avant que le ſoleil ſe ſoit montré. Je ne pouſſerai pas plus loin ces indications; mais ſouvenez-vous, je vous prie, que lorſque j'ai caractériſé les ſix principales heures du jour, j'ai attribué à celle-ci le caractère du ſilence, & ç'en eſt aſſez pour vous mettre ſur la voie.

Je dois préſentement vous tracer un léger crayon des effets de la lumière dans ce premier inſtant du jour; elle n'a pas encore acquis à beaucoup près toute ſa vivacité & elle n'en met que plus de douceur dans tout ce qu'elle éclaire. Si je ne devois pas vous en parler, lorſque je traiterai l'article des COULEURS, je vous ferois obſerver combien les objets gagnent à être ainſi éclairés. L'Aurore qui colore agréablement les extrêmités de tous les corps, ne fait que commencer à diſſiper les ténèbres de la nuit, & l'air continue à être chargé de vapeurs & d'un brouillard qui laiſſe les corps dans une eſpèce d'indéciſion, à proportion qu'ils s'éloignent de l'œil. Si, dans certains jours, les vapeurs ſont moins denſes, les objets ſeront plus diſtincts; d'un autre côté, comme le ſoleil ne s'eſt pas encore montré, les ombres ne peuvent pas être fort ſenſibles. Tous les corps doivent participer de la fraicheur de l'air & demeurer tous dans une eſpèce de demi-teinte. A l'égard du ciel, qui eſt la partie la plus caractériſante, il ne doit pas être chargé de beaucoup de nuages; & s'il y en a, ils ne ſeront lumineux que ſur leurs bords. Le fond ou l'azur du ciel doit auſſi tirer un peu ſur l'obſcur, obſervant dans les parties qui ſeront plus voiſines de l'horizon, que cet azur prenne un ton plus clair, afin que le ciel faſſe mieux la voûte, & parce que c'eſt de cet endroit que vient la lumière naiſſante; elle y doit être raſſemblée toute

entière & le ciel s'y colorer d'un incarnat vermeil, qui s'étendant parallèlement à l'horizon, formera, jusqu'à une certaine élévation, des bandes alternativement dorées & alternativement argentines, qui diminueront de vivacité à proportion qu'elles s'éloigneront du point d'où part la lumière. Cette description n'est point à moi: c'est un tableau du Bassan qui me la fournit.

Le Lever du Soleil.

Le lever du Soleil suit de près celui de l'Aurore & bientôt la Nature s'embellit de couleurs vives & brillantes que l'astre du jour amène & fait éclore; la joie renaît, tous les êtres en paroissent pénétrés. Le soleil lance ses premiers rayons sur les nuées, sur le sommet des montagnes & sur la cime des plus grands arbres; il en illumine principalement les contours par des éclats de lumière, dans les parties qui sont tournées vers lui, & ces objets, qui, sans ce secours, resteroient entièrement dans la demi-teinte, s'en dessinent & s'en détachent mieux sur un beau ciel; car je suppose, & il est rare que le ciel ne soit pas serein, lorsque le soleil se montre, la lumière de cet astre naissant opère de la même manière sur les fabriques, sur les terreins, & généralement sur tous les corps sur lesquels elle se répand, elle en frappe vivement les arrêtes & les bords, les colore, & en même-temps elle produit dans tout ce qui forme angle rentrant, des ombres que leur allongement rend à cette heure plus sensibles & qui marquent par conséquent plus distinctement les saillies & les différens plans de tous ces objets.

A ce détail, il vous est aisé de vous appercevoir que dans ce moment j'ai principalement en vue les

Payſages, que je veux vous y faire obſerver l'heureux effet d'un Soleil levant ; & il n'eſt point douteux que de toutes les lumières, il n'en eſt point qui ſoient auſſi favorables que celle-ci à ce genre de tableaux. Je vous ai parlé de plans, & je crois pouvoir aſſurer encore qu'aucune ſorte de lumière ne les fait mieux reſſentir. Le Soleil, n'ayant pas encore abandonné les bords de l'horizon, jette ſes traits de lumière, de façon que, dirigés parallèlement à la ſurface du terrein, quand il eſt uni, ils ſe répandent ſur les parties de ce terrein qu'ils peuvent éclairer ſans obſtacle ; tandis que celles où ils ne peuvent pénétrer, demeurent privées de lumière ; & ces oppoſitions alternatives de lumières & d'ombres, bien ménagées, allongent un terrein, en deſſinent les plans & les inégalités, & mettent une diſtance immenſe entre l'œil du ſpectateur & le fond du tableau.

Pour vous mieux faire appercevoir ce que je veux vous exprimer, ſouffrez que je vous propoſe l'examen des payſages de Paul Bril, qui me ſemble avoir merveilleuſement bien entendu l'art de diſtribuer ſa lumière pour la diſtinction de ſes plans. Permettez-moi auſſi de vous nommer un autre Peintre de Payſages que j'ai connu autrefois à Rome, & qui a ſi bien peint les effets du Soleil levant, c'eſt Claude Le Lorrain : ſes tableaux ſont des images parfaites de la nature ; on y voit luire le ſoleil ; & ce qui eſt admirable & qui n'eſt guère qu'à lui, c'eſt à travers une vapeur, un brouillard léger que cet aſtre lumineux n'a pas encore tout-à-fait diſſipé, & qui en modérant la vivacité de ſa lumière, conſerve dans le tableau une fraîcheur délicieuſe.

Mais pour ne point quitter les Peintres d'Hiſtoire, celui de tous qui paroît avoir connu le mieux les effets de

la lumière d'un ſoleil naiſſant & en avoir fait une application plus juſte & plus judicieuſe dans ſes tableaux, c'eſt, ſans contredit, M. Pouſſin. Je crois l'avoir ſuffiſamment établi, lorſque je vous ai fait la deſcription & l'analyſe de ſon excellent tableau de la guériſon des Aveugles. Auſſi après l'étude de la Nature même, celle des ouvrages de cet habile homme eſt, à mon avis, la plus utile & la plus néceſſaire. Je voudrois qu'on s'accoûtumât à penſer comme lui, qu'on apprît à ſon école à éclairer ſes tableaux avec deſſein, & qu'à ſon imitation, on réſervât la lumière d'un ſoleil levant pour des ſujets ſuſceptibles de cette même joie, qu'inſpire l'arrivée du ſoleil, tels que le ſujet de Moyſe ſauvé, de S. Jean baptiſant dans les eaux du Jourdain, exemples ſenſibles, que j'emprunte avec plaiſir des propres ouvrages de ce grand Peintre & qui vous conduiront, vous en avez beſoin, à la découverte d'une infinité d'autres ſujets de même caractère.

Le Matin.

Il arrive aſſez fréquemment qu'avant que le Soleil parvienne au milieu de ſa courſe, le ciel ſe trouble & ſe charge de nuages épais qui ſe réſolvent bientôt en pluie, que les vents grondent & qu'ils excitent des orages & des tempêtes. Le Soleil ſe retire alors; l'air épaiſſi & le ciel couvert empêchent ſes rayons de percer, & les objets qu'il auroit dû éclairer, demeurant dans une ombre preſque totale, ſont prêts à ſe confondre & prennent un ton morne & lugubre. Ce dérangement dans le ciel, que je place le matin, quoique je n'ignore pas que le même accident ne puiſſe arriver dans toute autre partie de la journée, eſt très-difficile à bien exprimer. Ce n'eſt

pas le tems qui offre de plus agréables effets; mais comme rien de tout ce que la nature préſente ne doit être rejetté, ni ne doit être indifférent à un Peintre qui aime ſon Art, un tel Artiſte ne doit pas négliger de ſe rendre familiers, par une contemplation méditée, les accidens que ſouffre alors la lumière; il aura aſſez d'occaſions d'en faire uſage; car s'il avoit à traiter quelque ſujet qui tendît à la triſteſſe, il ſeroit auſſi abſurde que ridicule de choiſir un tems pur & ſerein; l'un contrarieroit l'autre, & vous pouvez vous rappeller les éloges que j'ai cru devoir donner au Carrache, pour avoir ſuppoſé un ciel couvert & ténébreux dans la repréſentation de ſon Martyre de Saint Etienne, qui, au moyen de cet incident, en eſt devenue plus touchante. Soyez perſuadés que tout ſujet deſtiné à inſpirer de l'horreur, ou à maintenir dans l'affliction, doit être, autant qu'il eſt poſſible, privé d'une lumière vive & brillante; il fera plus d'impreſſion ſur e ſpectateur & ira plus ſûrement à ſon but.

Le Midi.

A l'heure de midi, le Soleil eſt dans ſa plus grande force & brille de tout ſon éclat; les yeux éblouis n'en peuvent ſupporter la vue; & puiſque cet aſtre tout de feu ſe refuſe à nos regards dans la nature, un Peintre pourroit-il ſans témérité oſer entreprendre de le repréſenter en cet état dans un tableau? Non, il y auroit de l'imprudence. J'ajouterai qu'il faut bien ſe garder de rien peindre qu'on puiſſe arguer de faux, & certainement il n'y a aucune couleur ſur la palette qui puiſſe rendre la plus grande ſplendeur de l'aſtre du jour. Le meilleur eſt d'éviter ce qui eſt au-deſſus de ſes facultés, & j'applaudis à un Artiſte intelligent qui, obligé

de traiter un événement qui ſe ſera paſſé à cette heure du jour, & ne voulant point bleſſer le coſtume, auroit la ſage précaution de cacher dans ſon tableau le ſoleil, qui ſe contenteroit d'indiquer cet aſtre par quelques rayons échappés, & qui interpoſeroit au-devant, ſans qu'il y parût de l'affectation, des nuages, des arbres, des montagnes, des fabriques ou d'autres ſemblables corps. Indépendamment de cet expédient, fruit de l'Art, la Nature en offre un autre qui détermine ſuffiſamment le milieu du jour, s'il eſt néceſſaire de le faire ſentir dans un ouvrage; car a cette heure, le ſoleil tombant à plomb ſur les corps, fait qu'ils ne portent point d'ombres ſur eux-mêmes; & ſi l'on y prête attention, la grande vivacité de la lumière fait encore que les couleurs même les plus ardentes ont pour lors beaucoup moins d'éclat que dans les heures où la lumière eſt plus tempérée.

Auſſi un Peintre, qui doit avoir pour règle conſtante de ne jamais s'écarter de celles que lui preſcrit la Nature, ſeroit-il fort répréhenſible, ſi la lumière de l'heure de midi lui ayant été donnée pour celle qui doit éclairer un de ſes tableaux, il employoit dans les figures & dans les autres objets qu'il feroit ſervir à ſa compoſition, des couleurs entières & tranchantes, qui non-ſeulement voudroient le diſputer à celle du ſoleil? mais qui ſembleroient même avoir deſſein de l'éclipſer. S'il a véritablement à cœur de ſe rendre un parfait imitateur de l'effet naturel & de laiſſer briller la lumière que donne le Soleil, ſes couleurs doivent être rompues, ſans quoi il peut être aſſuré que les objets ſortiront du ton qui leur appartient: & c'eſt ici une des grandes difficultés de la Peinture, d'autant plus que le Peintre manque de ſecours, le ſoleil de midi ne fourniſſant point, comme

dans les autres heures du jour, de ces grandes maſſes & de ces accidens de lumière qui ont tant de pouvoir ſur les corps, pour les détacher les uns des autres & les faire paroître iſolés. Chaque objet dans cet inſtant du jour a ſa lumière particulière & ſon ombre qui ne porte point ſur les objets voiſins, ce qui nuit beaucoup à la formation des grouppes. Voilà auſſi pourquoi la lumière de midi ſeroit celle dont je conſeillerois le moins de faire uſage; & dans le cas qu'un Peintre ne pourroit pas s'en diſpenſer, je ne voudrois pas qu'il mît dans ſon ordonnance un trop grand nombre de figures. Quant aux ſujets qui paroiſſent cadrer davantage avec cette lumière, j'incline toujours pour des actions de repos. Par exemple, Jeſus-Chriſt s'entretenant avec la Samaritaine, Abraham recevant les Anges & les invitant à ſe repoſer ſous ſes tabernacles, & ſi vous me permettez d'en propoſer un tiré de mes propres ouvrages & qui me ſemble avoir eu quelque ſuccès: Jéſus-Chriſt parlant à ſes Diſciples qui cueillent des épics de bled un jour de Sabat.

L'Après-Midi.

Comme le tems a eſſuyé de grandes variations avant l'heure de midi, il continue quelquefois d'en éprouver lorſque cette heure eſt paſſée, & même de beaucoup plus conſidérables, ſurtout dans la ſaiſon de l'Eté. Le Soleil eſt plus ardent l'après-midi que le matin, & plus il eſt dans ſa force, plus le ciel eſt prompt à s'enflammer. Il arrive aſſez fréquemment que dans un tems de chaleur, les nuées s'aſſemblent, ſe grouppent, s'amoncèlent d'une façon ſingulière; le Soleil s'y peint & les dore admirablement; elles prennent des couleurs d'un brillant étonnant. Il ne faut pas manquer ces beaux &

heureux effets qui enrichiſſent un tableau, & qui le rendent extrêmement lumineux ; mais s'il a plu & que le Soleil reparoiſſe, toute la nature ſe revêt de couleurs dont il ſemble qu'elle avoit négligé juſqu'alors de ſe parer, & c'eſt un nouveau ſpectacle qui mérite toute l'attention d'un Peintre. La lumière venant à frapper ſur tous les objets qui s'offrent à notre vue, & les trouvant encore humides & chargés de gouttes d'eau, elle en fait autant de miroirs ſéparés, dans leſquels les couleurs des objets voiſins ſe mirent & ſe multiplient, & acquièrent une force & une vigueur qu'on ne leur connoiſſoit point auparavant.

Cette partie du jour eſt celle qui met plus à l'aiſe un Peintre ingenieux & qui lui permet plus de libertés ; il peut ordonner, arranger ſon ciel & ſes lumières comme il lui plaît ; il peut monter les dernières au point qu'il jugera neceſſaire pour le meilleur effet de ſon tableau, faire partir la lumiere par grands éclats, qui portant un jour très-lumineux dans les endroits où il en ſera beſoin, y occaſionneront des ombres tout auſſi fières ; & il arrivera de-là que les reflets qui ſe repandront ſur tous les contours des corps ainſi éclairés, devenant plus ſenſibles, le tableau dans ſa totalité redoublera de force & de vigueur. Remarquez auſſi que cette lumière eſt celle dont tous les grands Coloriſtes ont fait un plus frequent emploi ; c'eſt elle qui anime ces admirables Bacchanales qui ont fait tant d'honneur au Titien ; & à en juger par le ſuccès, on ne peut guères ſe refuſer de la regarder comme conſacrée à ces ſortes de ſujets bruyans. De tous les effets de lumière, aucun ne me piqueroit davantage ; mais après ce que j'ai conſeillé, il ne me conviendroit pas de montrer de la prédilection

pour une ſorte de lumière plutôt que pour une autre. Je dois au contraire continuer de ſoutenir que la beauté du génie dépend autant de la façon dont un Peintre diverſifie ſes lumières, que de la variété qu'il met dans la diſtribution de ſes figures.

Le Soleil Couchant.

Ne ſoyez plus ſurpris après cela de me voir ſi vif, quand il faut recommander à tous ceux qui marchent dans la carrière de la Peinture, & ſurtout aux jeunes gens qui y mettent le pied, de ſuivre le progrès de la lumière dans tous ſes inſtans. Il me reſte à vous en faire encore appercevoir un, c'eſt celui qui ſe fait ſentir lors du paſſage du jour à la nuit, ou, ſi vous l'aimez mieux, l'heure à laquelle le Soleil ſe couche; l'horiſon paroit alors preſque tout en feu, la lumière qui en ſort & tout ce qui ſe rencontre ſur ſon paſſage & qu'elle touche, participe de cette couleur de feu. Dans certains tems même, ceux, par exemple, qui promettent du vent pour le jour ſuivant, le ciel, dans la partie qui touche à l'horiſon, eſt preſque rouge ou d'un orangé fort vif; on voit quelquefois les nuages ſe charger d'une couleur violette, dans les parties qui ſont en oppoſition avec le Soleil.

Plus ces accidens ſont biſarres, plus il eſt néceſſaire d'en prendre des notes; & comme ils ne ſont que momentanés, il faut être prompt à les copier tels qu'ils ſe montrent, non pas cependant pour les employer, ſans y rien changer; car quelque fidèle que ſoit la repréſentation d'une choſe qu'on aura vue dans la nature, ſi, dans ſa ſingularité, elle s'éloigne trop de la vraiſemblance, inutilement voudra-t-on la faire recevoir pour vraie; c'eſt encore plus un des grands principes, qu'il ne faut rien outrer,

& par conſéquent la Nature n'eſt pas imitable lorſqu'elle tombe elle-même dans le vice. Mais on peut adoucir ce qui paroît trop révoltant dans les effets ſurnaturels & peu communs que la Nature préſente ; en uſant de ce tempérament, ils demeureront toujours aſſez piquans, & il n'en eſt aucun dont on ne puiſſe alors faire uſage avec ſuccès & ſans la moindre contradiction.

Il eſt encore bon d'obſerver de quelle manière les corps, au moment que le ſoleil ſe plonge ſous l'horizon, deviennent lumineux, & ſe colorent principalement ſur leurs bords, d'un jaune fort différent de celui de l'aurore. Celui-ci étoit plus pâle & plus argentin ; cet autre tire davantage ſur la couleur d'or. Les ombres, au lever du ſoleil, avoient de la fraîcheur ; c'eſt le contraire le ſoir : elles ont alors un caractère de ſéchereſſe, reſte de la chaleur du jour, qui a retiré toutes les vapeurs de deſſus la terre. Il n'en ſubſiſte plus à la fin de la journée, ce qui fait que les objets, pendant que le ſoleil paroît encore ſur l'horizon, tranchent net ſur leur fond, que les lumières & les ombres tranchent avec la même netteté, & que les reflets qu'occaſionne dans les ombres des corps, le voiſinage d'autres corps, y operent une répercuſſion plus vive & plus ſenſible, en participant cependant toujours de la teinte générale de la lumière répandue dans ce tableau. Cette règle eſt eſſentielle, ſur-tout pour amener les payſages à l'intelligence ; car n'y régnant preſque qu'une ſeule couleur, ce ne peut être qu'avec les ſecours des reflets & en modifiant la lumière avec art, que les tons, ainſi que les formes, s'y feront ſentir & s'y arrangeront chacun à leur place. J'oubliois de faire remarquer, que le ſoleil étant près de tomber, ſe trouve dans la même poſition que lorſqu'il ſe levoit, & que la même

raiſon qui protegeoit tous les Artiſtes, se trouve aujourd'hui dans la même diſpoſition.

Je ſouhaiterois, Meſſieurs, en être entretenu. La choſe eſt poſſible, mais elle eſt au-deſſus de mes forces. Je vous ſupplie de vous contenter de ce foible eſſai, tout imparfait qu'il eſt, regardez-le comme un témoignage de mon zele & de mon attachement à remplir les devoirs d'Academicien.

Je n'ai point voulu traiter de la perſpective aérienne, qui paroit cependant dépendante de mon ſujet. Pour vous faire connoître la gradation & les effets des couleurs & des ombres ſur les corps, il eut fallu entrer dans des diſcuſſions de perſpective pratique, donner des démonſtrations, les accompagner de figures, & je n'ai point envie de mettre la main dans la matiere d'autrui, lorſque vous avez dans votre Compagnie un Profeſſeur intelligent & exerce, qui ne laiſſe rien ignorer de cette ſcience à vos Etudians. Je les exhorte de recourir à lui, de prêter une oreille attentive à ſes utiles leçons, & de ſe reſſouvenir qu'un Peintre qui ſait la perſpective & qui la pratique, eſt autant au-deſſus de celui qui l'ignore, qu'un profond Deſſinateur eſt ſupérieur à un médiocre Artiſte, qui n'auroit que des notions ſort imparfaites du deſſin.

Ce que je viens de vous lire, Meſſieurs, n'eſt que le prélude des engagemens que j'ai pris en entrant parmi vous : il vous avoit promis de parcourir toutes les parties de la peinture, & à en juger par cet eſſai, il eſt aiſé de voir que, ſi trop de vivacité dans l'imagination ne lui eut peut-être pas permis d'appercevoir ſes

(1) M. Mignon.

ſez les matières, il y eût porté cet eſprit d'invention qui le ſuivoit dans toutes ſes opérations, & vous pouviez du moins compter ſur une excellente eſquiſſe, qui tôt ou tard eût animé quelqu'un d'entre vous & eût fait naître un cours de Peinture complet, ouvrage qui vous manque & dont les vues droites de Bourdon lui faiſoient ſentir la néceſſité.

La mort qui rompt ſi ſouvent des projets utiles, a fait évanouir celui-ci. Il eſt pourtant vrai que notre Artiſte auroit pu vous faire part encore une fois de ſes réflexions, puiſqu'au mois de Juillet de l'année 1670, il ſe trouva en tour de parler, & que ſa mort n'arriva qu'en 1671. Mais un objet plus preſſant & qui étoit à la vérité d'une beaucoup plus grande importance, s'offrit à lui & lui parut devoir mériter la préférence. L'Académie, vivement occupée de l'inſtruction de ſes Elèves, délibéroit ſur les moyens de rectifier & d'améliorer les études. Le Brun avoit prononcé tout récemment un excellent diſcours, dans lequel il enſeignoit la meilleure manière de deſſiner d'après le modèle. Pluſieurs Académiciens avoient propoſé chacun leur avis; tous montroient un grand zèle pour la perfection de l'Ecole. Comment Bourdon eût-il pu demeurer muet, lui qui dans toutes les rencontres s'étoit toujours montré aux premiers rangs? Craignant que ſon ſilence ne reçût quelque mauvaiſe interprétation, il n'attendit pas qu'on le prévint; il ſe fit à lui-même un crime de n'avoir pas parlé plutôt; & dès qu'il lui fut permis, il appuya de ſon ſentiment ceux de ſes illuſtres confrères.

Je ne vous rapporterai point mot pour mot ce qu'il dit en cette occaſion, d'autant même qu'il ſe répandit moins en paroles qu'en démonſtrations; je vous en ferai ſimplement

plement le récit. Bourdon penſoit qu'on ne peut trop-tôt ſe former une bonne manière de deſſiner, & n'en connoiſſant point de préférable à celle à laquelle conduit l'étude de l'Antique, voici le chemin qu'il conſeilloit de ſuivre aux Etudians, à ceux qui, déjà avancés dans la pratique du Deſſin, ſont en état de rendre avec juſteſſe ce qu'ils ſe propoſent d'imiter.

Il vouloit que, pour éviter de tomber dans le meſquin, & ne point contracter la manière de l'Attelier qu'on fréquente, on ſe familiarisât de bonne heure avec les belles Antiques, qu'on les deſſinât partie par partie & enſuite dans leur totalité, & qu'on s'en fit une telle habitude qu'on pût, quand on le voudroit, ou que quelqu'un le demanderoit, les deſſiner même de mémoire. Mais craignant encore que cette pratique, quelque sûre qu'elle ſoit, ne dégénérât en manière, il crut y devoir chercher un preſervatif, & il imagina l'avoir trouvé dans un établiſſement de meſures & de proportions qui, différentes dans chaque figure, ainſi que pour chaque partie en particulier, mais toujours fixes, mettroient celui qui en ſeroit pleinement inſtruit & qui y auroit recours, en état de pouvoir exprimer avec la plus ſcrupuleuſe exactitude ce qu'il auroit ſous les yeux, & ne lui permettroit pas de s'éloigner en rien des formes données. Il ne redoutoit plus après cela aucuns écarts. Il ſentoit bien qu'il y avoit dans cet aſſujettiſſement quelque choſe de méchanique ; mais il devenoit néceſſaire pour contenir une jeuneſſe, toujours prête à s'échapper & à prendre des licences, & il en pouvoit parler plus ſavamment que perſonne. De toutes les Ecoles, la ſienne étoit peut-être celle qui, plus libertine, demandoit une plus prompte réforme.

Quoiqu'il en ſoit, après avoir amené les Elèves au point de deſſiner les figures antiques avec facilité, & dans toute la préciſion ; après les avoir accoûtumés à calculer ſans difficulté les nombres qui conſtituent les proportions de ces figures, & à en rendre compte toutes les fois qu'on l'exigeroit d'eux, il les introduiſoit dans la ſalle du Modèle, où, les ayant fait aſſeoir & leur ayant mis le crayon à la main, il ne leur demandoit plus que de l'aſſiduité & de la perſévérance, & ſurtout un reſpect inviolable pour les Réglemens.

Ces Réglemens, qui avoient pour principal objet l'étude d'après le Modèle, avoient été arrêtés dans les Aſſemblées précédentes, & Bourdon qui en connoiſſoit la ſageſſe, étoit fort éloigné de propoſer qu'on y fit aucun changement ni aucune innovation. Une nouvelle idée vint cèpendant le frapper, & il ne put ſe refuſer d'en faire part à la Compagnie. Il lui fit entendre qu'il ſeroit à ſouhaiter, qu'après avoir deſſiné une figure d'après nature & y avoir mis tout ce qu'il ſavoit faire, le même Etudiant fit un autre trait de cette figure, ſur un papier à part. Il ſuppoſoit cet Etudiant encore plein de l'Antique, & il demandoit qu'en faiſant cette ſeconde opération, le jeune Deſſinateur cherchât dans ce nouveau trait, à donner à ſa figure le caractère de quelque figure antique, de l'Hercule-Commode, par exemple, ou bien de telle autre ſtatue dont il ſe ſentiroit plus particulièrement affecté & qui ſeroit plus fraichement imprimée dans ſa mémoire ; qu'il vérifiât enſuite, le compas à la main, ſi ce qu'il avoit deſſiné d'après nature étoit dans les meſures que donnoit l'Antique, & ſuppoſé qu'il différât en quelqu'endroit,

il exhortoit l'Elève à ſe corriger & à s'aſſujettir à des meſures dont on pouvoit d'autant plus sûrement lui répondre, qu'elles ſont juſtes & n'ont rien d'arbitraire dans l'Antique.

Bourdon ne propoſoit cette méthode, que parce qu'il étoit perſuadé qu'il applaniſſoit par-là bien des difficultés, & que les Elèves alloient faire avec elle de grands & de rapides progrès. Pour être mieux fondé dans ſon ſentiment, il en avoit conféré avec l'illuſtre Pouſſin, & il ſe trouvoit muni de l'approbation de ce grand-homme. C'étoit ſon oracle, & pouvoit-il en conſulter un qui fût plus sûr? Il eut encore recours à lui, lorſque non-content des meſures des plus belles ſtatues antiques qu'il avoit priſes lui-même, étant à Rome, il chargea Moſnier, ſon diſciple, qui alloit dans cette ville, d'y meſurer de nouveau ces ſtatues. Il lui avoit enſeigné la méthode qu'il devoit mettre en pratique & dont il étoit sûr, pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que ſon Elève entreprît rien que de concert avec le Pouſſin, & il eut la ſatisfaction d'apprendre que l'habile Artiſte dont il recherchoit l'avis, avoit fort goûté la juſteſſe & la ſimplicité de ſa méthode, que l'entrepriſe n'avoit pas été moins de ſon goût, & que tout uſé qu'il étoit par le travail & par les années, l'amour de l'Art lui avoit fait retrouver de nouvelles forces; & ce fut en effet avec les propres inſtrumens & preſque ſous les yeux & la direction du *bon-homme* que l'opération ſe fit. J'ai voulu laiſſer ſubſiſter l'expreſſion de Bourdon dans toute ſa ſimplicité.

Moſnier rapporta à ſon maître les principales figures antiques meſurées avec une exactitude & une préciſion qui ne laiſſoient rien à deſirer, & Bourdon en choiſit

quatre qu'il offrit dans la ſéance du 5 Juillet 1670 & qu'il pria la compagnie de lui permettre d'expoſer dans l'Ecole de l'Académie. On les y a vues pendant longtems ; mais à force de paſſer par les mains des Eléves qui les copioient ou qui les conſultoient, ces deſſins ſe ſont entièrement détruits & ont diſparu. Le ſouvenir du bienfait n'en eſt pas gravé moins profondément dans votre mémoire, il ne s'en effacera jamais. Eſt-il rien de plus flatteur ni de plus propre à encourager ceux qui vous ſecondent dans l'exercice des travaux pénibles de cette Ecole, & qui ſacrifient leur tems à l'éducation de votre jeuneſſe?

Et vous, Monſieur, ne vous laſſez point de leur être favorable. Faites valoir cet amour & ce goût que vous avez pour les Beaux-Arts. Que les Maîtres & les Elèves continuent de trouver en vous un protecteur & un père. Quelque grande que ſoit la perte qu'ils ont faite, vous pouvez la réparer ; & ce que nous oſons vous demander encore, c'eſt que vous honoriez le plus ſouvent qu'il vous ſera poſſible, nos Aſſemblées de votre préſence. Vous y êtes aſſis dans une place où s'eſt vû le grand Colbert. Il aima l'Académie qui étoit ſon ouvrage, & par un retour de ſentiment, toutes les fois qu'il s'y fit voir, elle parut animée du même zéle & du même eſprit qui faiſoit agir ce ſage Miniſtre. Elle ne fut occupée, comme lui, que de la gloire de ſon Prince, de celle de la nation, de la ſienne propre. Montrez-vous, Monſieur, & vous éprouverez les mêmes effets ; une douce joie s'emparera de tous les cœurs, l'émulation augmentera, les ouvrages y gagneront ; vous maintiendrez l'ordre qui fait toute la force de l'académie. Elle en ſera plus digne d'approcher du trône, & de mériter, ſous vos

uſpices, les bienfaits & la protection de notre auguſte Monarque. (*Article de M. Watelet*).

COMPOSITION. (ſ. f.) Suivant ſon étymologie ce mot ſignifie l'action de mettre enſemble pluſieurs choſes, pluſieurs objets, pluſieurs ſubſtances. La *compoſition*, dans les arts, conſiſte dans l'agencement des objets que l'imagination a conçus. On ſe ſert du terme de *compoſition* en parlant d'une ſeule figure, parce qu'une figure n'eſt pas une choſe ſimple; elle eſt compoſée de parties qui peuvent être préſentées d'un grand nombre de manieres différentes : ſouvent elle eſt drappée, ſouvent encore elle eſt accompagnée d'acceſſoires. L'art de la *compoſition*, dans une ſeule figure, conſiſte en ce que ſes traits, ſon attitude, les mouvemens de tous ſes membres, les acceſſoires, les draperies concourent à l'expreſſion qu'on veut lui donner, & forment en même temps un tout digne de plaire au ſpectateur.

Avant de traiter un ſujet fourni par la fable ou par l'hiſtoire, il faut lire & relire avec ſoin l'auteur qui l'a traité, en connoître les circonſtances, s'en pénétrer fortement, & ſe repréſenter enfin les divers inſtans offerts par ce ſujet, pour choiſir celui qui eſt le plus favorable à l'art. L'hiſtorien, le poëte repréſentent des inſtans ſucceſſifs; le peintre n'en repréſente qu'un ſeul dans un tableau : c'eſt à bien ſaiſir cet inſtant, à le fixer dans ſon imagination comme il le fixera ſur la toile, qu'il doit forcer toutes les facultés de ſon ame.

Pour donner aux perſonnages qu'on ſe propoſe de repréſenter le caractère de phyſionomie & l'attitude qui leur conviennent, il faut bien connoître leurs caractères. Les hommes fiers, modeſtes, audacieux, timides, francs,

diſſemblés, legers, profonds, n'ont pas la même phyſionomie, le même geſte, le même maintien. Marius & Celar mirent ſous leur joug la république romaine; mais Celar, ſouriant, aimable, clement, ami des lettres, ne pouvoit reſſembler au ſombre, au farouche, au cruel Marius qui avoit conſerve toute la rudeſſe de ſon origine. Annibal & Scipion furent deux généraux peut-être également habiles: mais la différence de leur caractere ne permet pas au peintre de leur donner les mêmes traits. L'hiſtorien nous decrit le caractere des hommes; le peintre ne peut nous montrer que leur extérieur: il doit nous faire connoître par cet exterieur ce que l'hiſtorien nous apprend par ſes deſcriptions.

Si le ſujet qu'il veut traiter eſt grand, noble & fier (& c'eſt à de tels ſujets qu'il doit ſur-tout conſacrer ſes traits), qu'il monte ſon ame à la nobleſſe, à la grandeur ſublime des heros qu'il veut reproduire. Si pour repreſenter de grands hommes il ſe borne aux reſſources techniques de ſon art, il ne fera de ſon art qu'un métier. Le peintre eſt un poëte: la premiere qualité qui lui eſt neceſſaire eſt cette ſenſibilité qui lui fait eprouver les paſſions de tous les perſonnages qu'il fait agir. Vous voulez faire revivre Curtius: ne vous hâtez pas de prendre le pinceau: attendez que, par un noble enthouſiaſme, vous vous ſentiez diſpoſé vous-même à vous devouer pour la patrie.

Choiſiſſez-vous un ſujet gracieux? N'occupez votre eſprit que d'images riantes: liſez des poëſies agréables, n'ouvrez votre ame qu'aux douces paſſions, ne promenez vos regards ou votre eſprit que ſur des ſites gracieux. Pour peindre Lesbie, il faut être Catulle.

En même-temps, inſtruiſez-vous des vêtemens que

portoient vos perſonnages, du pays où ils vivoient, du caractère diſtinctif du peuple dont ils faiſoient partie. En un mot, avant d'eſquiſſer votre ſujet, ſoyez en état de vous le peindre à vous-même avec tous ſes acceſſoires. Vous riſqueriez de perdre des parties de votre *compoſition* qui vous cauſeroient du regret, & de ne réparer que froidement des ſacrifices néceſſaires, ſi après avoir vêtu vos figures d'amples draperies, vous étiez enſuite obligé de leur donner des draperies ſerrées, ou de ſuppléer à de riches étoffes par des étoffes légères.

Il eſt bien eſſentiel que le ſite réponde au ſujet, ſauvage, auſtère, majeſtueux, riant, ſuivant la ſcène qui doit s'y paſſer; car tout doit concourir à l'impreſſion que l'artiſte veut exciter dans l'ame du ſpectateur. Mais que la décoration, convenable à l'événement, lui ſoit ſubordonnée, & ne partage pas l'attention: que le peintre d'hiſtoire ſache exécuter, comme objets ſecondaires, de l'architecture, des ruines, du payſage, des fleurs; mais qu'il ne ſe montre pas principalement peintre de fleurs, de payſage, de ruines, d'architecture.

Il doit ſe procurer des notions ſur le pays où s'eſt paſſée la ſcène qu'il veut repréſenter, & le faire reconnoître par les plantes & les arbres naturels au climat, par le caractère de l'architecture, par celui des ouvrages de l'art. Si la ſcène ſe paſſe en Egypte, qu'on y voye des pyramides ou des ſtatues égyptiennes, & non les ſtatues ou les ordres de la Grece.

Des maîtres inſtruits par une longue pratique ont conſeillé de faire pluſieurs eſquiſſes de la *compoſition* que l'on ſe propoſe de traiter; d'abord une très-légère, où ſoient indiqués ſeulement les principaux ob

des, il faut du moins qu'ils y ſoient liés, & qu'on reconnoiſſe, ſi on les en détachoit, qu'ils ne ſont pas un tableau, mais ſeulement une partie ſubordonnée d'un tableau. Boileau a dit en critiquant une tragédie de Quinaut : *chaque acte en ſa pièce eſt une pièce entière.* On ne critiqueroit pas moins juſtement un tableau dont chaque grouppe ſeroit un tableau entier. Le Pouſſin paroît avoir mérité ce reproche dans ſon tableau de la guériſon du paralytique : le grouppe, repréſentant un vieillard qui donne l'aumône à une femme, eſt entièrement étranger au ſujet, n'y eſt aucunement lié & n'y fait pas même la plus légère attention. On peut l'en détacher & ce ſera un tableau entier. On a fait la même critique de la célèbre transfiguration de Raphaël. La partie ſupérieure du tableau, & ſa partie inférieure, ſont deux ſujets & deux tableaux différens ; mais ce défaut eſt bien compenſé par l'extrême beauté du tableau inférieur.

On ne peut donner un principe général ſur la place que doit occuper le principal grouppe, la principale figure ; mais quelque place que l'artiſte juge à propos de lui donner, tout doit tendre vers cette figure, tout doit y rappeller ; l'effet général, dont elle eſt la cauſe & l'objet, toutes les parties enfin de l'enſemble. Telle eſt la ſeule loi rigoureuſement obligatoire de la *compoſition* pittoreſque. Si rien n'engage à prendre un autre parti, la figure principale doit être au centre & plus élevée que les figures ſubordonnées qui l'environnent. Ce n'eſt point une règle, mais une convenance ſujette à des exceptions. Si un peintre avoit à repréſenter un roi charitable, qui s'incline pour panſer lui-même un malade, pourroit-on le condamner parce que ſa figure

principale ſeroit la moins élevée de ſa *compoſition*, lorſque d'ailleurs tout rappelleroit à cette figure. Jéſus-Chriſt ayant un genou en terre & le corps incliné pour laver les pieds des apôtres, ou pour écrire ſur le ſable, eſt toujours la principale figure, quoique les autres ſoient plus élevées & plus développées.

On n'établira ni le nombre de grouppes qui doivent entrer dans un tableau, ni le nombre de figures qui doivent compoſer chaque grouppe. Il ſuffira de dire que les différens grouppes doivent être variés entr'eux dans leurs formes, dans leurs mouvemens, & même en général dans le nombre des figures, parce que la nature elle-même donne ordinairement l'exemple de cette variété, & parce que l'artiſte marqueroit peu de reſſources s'il étoit réduit à ſe répéter dans le même quadre.

Il y a pour les grouppes des préceptes d'école, qu'il faut connoître ſans les recevoir comme des loix. Ces règles ont leur mérite & leurs avantages; mais elles n'ont pas le droit d'aſſervir le génie, & doivent céder ſouvent à d'autres convenances. « Un des principaux » objets de la liaiſon des grouppes, dit M. Dandré Bar» don, eſt de conduire l'œil du ſpectateur ſur le héros » du ſujet. Il convient que cette opération ſe faſſe par » une marche diagonale; les procédés par lignes hori» zontales ou paralleles à la bordure du tableau, pro» duiſent rarement des aſpects pittoreſques ».

On ſent que cette marche diagonale, qui conduit à la principale figure, tend à donner à toute l'ordonnance pittoreſque une forme pyramidale qu'on a grand ſoin auſſi de recommander, & qu'on n'eſt pas non plus étroitement aſtreint d'obſerver. Ajoutons qu'on doit la dé-

guiſer même à l'inſtant où on l'obſerve, enſorte que l'ordonnance ne devienne pas une pyramyde parfaite, & que l'art diſſimulé ſemble un effet de la nature.

En général on doit éviter que chaque grouppe, ou le total de la *compoſition* décrive une figure régulière, & trace une ligne horizontale ou perpendiculaire au-deſſus d'une autre ; que les figures, les jambes, les bras décrivent des lignes paralleles ; que la diſtance ſoit parfaitement égale entre les différentes figures ou entre leurs parties ; que les membres ſemblables ſe trouvent dans une même poſition, ou préſentent les mêmes raccourcis. Il faut chercher autant qu'il eſt poſſible à faire paroître les belles parties du corps. Si la *compoſition* générale décrit un demi-cercle, ou concave, ou convexe, elle ſe développe mieux à l'œil du ſpectateur, que ſi elle étoit tracée ſur une ligne droite.

Ecoutons encore le profeſſeur que nous avons déjà cité. « Un beau grouppe, ce ſont ſes termes, doit reſ-» ſembler à une grappe de raiſin. Il eſt la collection » de pluſieurs parties réunies par des liens pittoreſques » qui ne forment qu'un ſeul tout. Il doit avoir ſa *chaîne*, » c'eſt-à-dire, des objets qui s'échappent avec adreſſe » de la maſſe du grouppe, & ſervent à le lier avec » les grouppes voiſins, ou avec d'autres figures qui » l'agrandiſſent. Tous les grouppes doivent avoir leur » ſoutien; on nomme ainſi les grouppes ſubordonnés qui » ſont la balance, la pondération, l'équilibre du tout » enſemble, & qui concourent à faire valoir le grouppe » capital ».

Il faut convenir qu'excepté le grand principe de l'unité de ſujet & d'intérêt, toutes les règles de *compoſition* ne ſont que des conſeils qu'il eſt bon de ſe rap-

peller ſouvent, mais qu'on ne s'aſtreint pas à ſuivre toujours. L'un des quatre tableaux de Rubens, qui repréſentent la chûte des anges rebelles, n'offre ni une figure pyramidale, ni une grappe de raiſin. L'enſemble général donneroit plutôt l'idée d'un paquet d'inteſtins retenus au ſommet par un lien inviſible; c'eſt une des plus fougueuſes conceptions du génie pittoreſque. Il y a de très-belles *compoſitions* ſur une ligne droite; d'autres qui décrivent un croiſſant, enſorte que les deux côtés de l'ordonnance ſont beaucoup plus élevés que le centre; d'autres encore qui manquent d'équilibre & ne chargent qu'un des côtés du tableau.

Des figures nobles doivent être noblement drappées : cela ne ſignifie pas qu'elles doivent être richement vêtues. Les deſſins des riches étoffes, l'éclat de l'or & des pierres précieuſes arrêtent trop l'attention des ſpectateurs, qui alors, comme dans la ſociété, riſquent de faire moins d'attention aux perſonnes qu'aux habits. Si le peintre d'hiſtoire multiplie les ornemens & les parures, pour montrer ſon talent à repréſenter ces objets, il devient peintre de genre. Les ſujets de l'hiſtoire ancienne ne permettent pas l'emploi des riches étoffes, à moins que la ſcène ne ſe paſſe dans une Cour Aſiatique : encore voyons-nous que le Pouſſin a répandu dans ſon tableau d'Eſther devant Aſſuérus une richeſſe bien différente de celle des étoffes.

Un précepte utile ſeroit de n'admettre dans un tableau que les grouppes qui ſont eſſentiellement néceſſaires au ſujet, & qu'autant de grouppes qu'il en faut pour concourir à l'effet de l'action. Je crois que le peintre qui ſe diſtingueroit par une exquiſe pureté de deſſin, par l'exactitude de l'expreſſion, & qui appro-

cheroit le plus qu'il eſt poſſible de la beauté, ne devroit pas multiplier dans ſes tableaux les grouppes & les figures. Comme ſes figures nous attacheroient fortement, il devroit nous laiſſer le moyen de ſavourer notre jouiſſance en ne la partageant que ſur un petit nombre d'objets. S'il les multiplioit, ſon art l'obligeroit à en ſacrifier une partie pour n'appeller le ſpectateur qu'au principal grouppe, à la principale figure, & il ne pourroit faire aucun ſacrifice ſans nous inſpirer des regrets.

« La beauté étoit en ſi grande eſtime chez les anciens » Grecs, dit Raphaël Mengs, qu'ils ne regardoient » comme digne d'être imité que ce que la nature leur » offroit de plus beau : on peut dire que c'eſt ce » peuple qui a créé & perfectionné le beau ſtyle. Le » ſoin ſingulier que leurs meilleurs artiſtes donnèrent » à cette partie leur fit négliger les grandes *compoſi-* » *tions* qui ſont la gloire de quelques artiſtes modernes. » Les tableaux de leurs plus célèbres maîtres étoient en » général compoſés d'un très-petit nombre de figures, & » leurs *compoſitions*, quoique pleines de génie, ne » contenoient pas un grand nombre d'objets. Par les » ouvrages qui nous reſtent des Grecs, il eſt facile » de s'appercevoir que, dans leurs grandes *compoſi-* » *tions* mêmes, ils s'appliquoient plus à rendre par- » faite chaque figure en particulier, qu'à en former » un bon enſemble. Si les anciens peintres ne met- » toient pas beaucoup de figures dans leurs ouvrages, » c'eſt qu'ils ſentoient qu'un objet beau & parfait par » lui même, n'eſt pas dans ſon vrai jour, s'il n'eſt pas » avantageuſement placé. En effet la multiplicité d'ob- » jets nous empêche de jouir de la perfection du ſujet » principal ».

» Mais quand au commencement du quatorzième » ſiècle, la Peinture commença, pour ainſi dire, à » renaître en Italie ; les Peintres s'occupèrent à peindre » des murs d'égliſe, des cimetières, des chapelles : ils » repréſentoient les myſtères de la paſſion, ou d'autres » ſemblables ſujets. Il s'offrit donc un vaſte champ » pour rendre la Peinture plus abondante que parfaite ; » & chez les modernes, cet Art a conſervé beaucoup » de défauts de ces premiers eſſais. Auſſi, de nos jours, » n'eſt-il pas néceſſaire que l'artiſte cherche à ſatis- » faire, comme chez les Grecs, des hommes inſtruits » & des Philoſophes : Il ſuffit de plaire aux yeux des » gens riches &, d'une multitude groſſière & ignorante. » Delà vient que nos Artiſtes, au lieu de chercher à » atteindre à la perfection de l'Art, ont recours à l'abon- » dance & à la facilité ; parce que ce ſont les parties » les plus propres à être appréciées par les Amateurs, » pour qui la plupart des ouvrages ſont deſtinés ».

Sans négliger, comme les anciens, les parties de l'ordonnance d'où réſulte un bon enſemble, il faudroit préférer, comme eux, la beauté d'un petit nombre d'objets à l'abondance d'une grande *compoſition*. Mais il eſt diverſes claſſes de talent, égales peut-être, quoique différentes entre elles. Il faut livrer à l'impulſion de la nature les artiſtes qu'elle a moins deſtinés à nous plaire par la beauté parfaite de chaque objet, que par une autre partie de l'art que les Artiſtes appellent la *grande machine*.

Le Statuaire, ne faiſant ordinairement qu'une ſeule figure, eſt ſévèrement aſtreint au devoir de la faire belle. Si la Nature ne l'a pas formé pour ſentir & exprimer le beau, il n'eſt pas né pour ſon Art, mais

d'autres parties pourroient lui procurer des ſuccès dans la Peinture.

Aucun Peintre ne diffère plus de Raphaël que Rubens; & cependant tous deux ont des droits à l'admiration de la poſtérité. Raphaël, Statuaire, eût approché des Artiſtes de l'ancienne Grèce: Rubens Statuaire, eût, peut-être égalé le Puget dans une ſeule partie, le ſentiment des chairs, & lui auroit été fort inférieur dans tout le reſte; ou plutôt le caractère propre de ſon Art l'auroit forcé de ſe faire une manière toute différente de celle que nous lui connoiſſons, & de s'appliquer à la correction des formes.

Jeune Artiſte, cherchez à vous connoître: examinez le penchant que vous a donné la Nature. Si en voyant les tableaux des grands Maîtres, vous êtes principalement touché de la beauté des formes, de l'expreſſion des paſſions douces, de l'imitation de la nature parfaite, du ſentiment de la ſageſſe, d'un rendu précis & cependant animé; ne vous livrez pas à des *compoſitions* qui ſuppoſent plus de fougue que de préciſion, plus d'abondance que de ſenſibilité, plus de richeſſe que de perfection. Ne traitez par choix que des ſujets qui vous permettent toute l'étude dont vous êtes capable. Mais ſi, dans les ouvrages de vos prédéceſſeurs ou de vos contemporains, c'eſt ce qu'on appelle la *grande machine* qui vous charme le plus; livrez-vous aux vaſtes *compoſitions*, étonnez par la variété, la richeſſe, le nombre de vos conceptions; peignez des batailles, des aſſemblées publiques, des ſacrifices ſolemnels, des émotions populaires; que, ſous vos pinceaux, Virginius frappe ſa fille à la vue de tout un peuple; aſſemblez tout l'Olympe aux nôces d'Alcide & d'Hébé; créez une foule

ivre de vin & de joie pour lui faire accompagner le triomphe de Bacchus. Que votre couleur ſoit brûlante comme votre imagination ; &, par l'enthouſiaſme que vous inſpirerez aux ſpectateurs, étourdiſſez-les ſur les incorrections qu'entraînera l'impoſſibilité de faire autant d'études attentives que vous leur préſenterez d'objets. Mais ſouvenez-vous que ſi l'on vous pardonne quelques défauts d'exactitude, un rendu moins précis, le choix d'une nature moins parfaite, des exagérations dans les mouvemens & dans les formes, on ne vous permettra pas des incorrections trop choquantes, & que ſur tout vous prenez l'engagement de racheter chacune de vos fautes par autant de beautés. Vous lutteriez vainement, il eſt vrai, contre Raphaël, le Dominiquin, le Pouſſin ; travaillez donc à rendre Rubens, ou Paul Véronèſe aux Amateurs des Arts. Propoſez-vous toujours plus que le but auquel il vous eſt permis d'atteindre ; c'eſt le ſeul moyen de vous forcer vous-même à employer toutes vos forces. N'oubliez pas que la grande machine de la *compoſition* exige les grands effets de la couleur. Une *compoſition* chaude, exécutée d'un pinceau ſec, & n'offrant qu'une couleur froide, fait un contraſte barbare dont le plus foible connoiſſeur eſt choqué. Cherchez, dès vos premières eſquiſſes, à diſpoſer vos grouppes, votre ſite, vos acceſſoires, de manière qu'ils puiſſent vous procurer des maſſes impoſantes d'ombres & de lumières, & que même indépendamment de la couleur, on voie de grands effets dans le clair-obſcur de votre *compoſition*.

La profuſion eſt vicieuſe, même dans les plus vaſtes ordonnances. *Au lieu de donner de la beauté & de l'expreſſion,*

l'expreſſion, dit Gérard Laireſſe, *elle diminue au contraire l'effet d'un ouvrage.* Il faut éviter auſſi, même dans les *compoſitions* d'un petit nombre de figures, de laiſſer de trop grands eſpaces vuides, & de préſenter en quelque ſorte une toile nue. Mais ce n'eſt pas par des acceſſoires inutiles que l'eſpace doit être en quelque ſorte rempli; c'eſt par le ſujet même. On connoît des tableaux, juſtement eſtimés à pluſieurs égards, où l'Architecture l'emporte trop ſur l'objet principal. On pourroit dire que ce ſont des Tableaux d'Architecture ornés de figures, ou du moins les deux genres y ſont tellement partagés, qu'on ne ſait auquel des deux on doit les rapporter.

Tous les Amateurs connoiſſent les règles triviales de la *compoſition*; elles ſont à leur portée: il ne faut qu'en avoir entendu parler une fois pour les retenir. Mais ce n'eſt qu'une longue étude & une pratique raiſonnée qui apprennent les grands principes du Deſſin & les autres parties capitales de l'Art. C'eſt donc ſur la *compoſition* qu'ils ſe rejettent le plus volontiers pour faire briller leurs connoiſſances aux yeux de ceux qui ſont plus ignorans ou plus modeſtes qu'eux. Ils élèvent leur voix magiſtrales contre les *compoſitions* modernes qui ne pyramident pas bien, qui grouppent mal, qui ont des trous, &c. Mais ils ſe taiſent ſi le tableau eſt du Dominiquin, du Pouſſin, de le Sueur: une conſcience ſecrette leur dit qu'ils pourroient bien avoir tort contre ces grands Maîtres, & qu'une imitation vraie de la Nature peut bien valoir les règles de l'Ecole.

Il eſt très-vrai que ces règles ſont juſtes; elles ont fondées ſur l'obſervation du bon effet que proluiſent les ouvrages qui les ont fait naître: mais ſi

elles ſont généralement bonnes, elles ne ſont pas d'une bonté abſolue, & doivent céder à des raiſons ſupérieures, à un autre genre de convenance. C'eſt au bon eſprit de l'Artiſte à juger d'après la manière dont il conçoit le ſujet, s'il fera bien de s'y ſoumettre, ou s'il eſt plus à propos de s'en affranchir. Il ne s'en affranchira jamais, ſans s'impoſer des obligations plus difficiles à remplir; celle de ſatisfaire le ſpectateur par la perfection du Deſſin & la juſteſſe de l'expreſſion. S'il renonce à être riche, il ne peut plaire ſans être beau.

Il ne peut y avoir de meilleure leçon de *compoſition* pittoreſque, que l'examen d'un Tableau bien compoſé; & cette leçon aura encore bien plus d'autorité, ſi l'examen eſt fait par un grand Artiſte. Nous croyons donc ne pouvoir terminer plus utilement cet article, qu'en rapportant l'examen que le Brun fit d'un Tableau du Pouſſin dans une conférence de l'Académie.

Ce Tableau repréſente la Manne envoyée aux Iſraélites dans le déſert. Il eſt connu par la bonne eſtampe qu'en a fait G. Chaſteau.

On voit à la droite, ſur le devant, une femme aſſiſe donnant la mammelle à ſa mere, & careſſant ſon enfant. Auprès d'elle eſt un homme de bout qui admire ſa vertu, & un peu plus en arriere un autre homme malade, aſſis à terre, & ſe ſoulevant un peu à l'aide de ſon bâton.

Un autre vieillard, près de cette femme, paroît affoibli par une longue miſere. Il a le dos nud: un jeune homme lui paſſe la main ſous le bras pour l'aider à ſe lever.

Sur la même ligne, mais du côté oppoſé, paroît une femme qui tourne le dos, & tient entre ſes bras un petit enfant. Elle a un genou à terre & fait ſigne de la main à un jeune homme qui tient une corbeille pleine de manne d'en porter au miſérable vieillard dont on vient de parler. Près d'elle ſont deux jeunes garçons, dont le plus âgé repouſſe l'autre d'une main, lui fait renverſer le vaſe où il a déjà recueilli de la manne, & tâche d'en ramaſſer ſeul. Auprès du jeune homme portant une corbeille, eſt un homme à genoux, joignant les mains & levant les yeux au Ciel. Devant la femme dont on vient de parler, & plus près de la bordure du Tableau, on voit quatre figures. Les deux plus avancées repréſentent un homme & une femme inclinés pour recueillir de la manne. Derriére la femme eſt un homme qui en porte avidement à ſa bouche, & une fille de bout, regardant en haut, & levant ſa robe pour recevoir la manne qui tombe du ciel.

Ces deux parties qui occupent les côtés oppoſés du tableau, forment deux grouppes de figures qui laiſſent le milieu ouvert; en ſorte qu'on apperçoit librement vers le centre de la *compoſition*, & ſur un plan plus reculé, Moyſe & Aaron accompagnés des anciens du peuple dont les attitudes variées concourent à la ſcène qui les raſſemble.

On voit dans le lointain, ſur les montagnes & les collines, des tentes, des feux allumés, & une infinité de gens épars de côté & d'autre; enfin tout ce qui peut donner l'idée d'un campement.

Telle eſt la diſpoſition du tableau. Le ciel eſt couvert de nuages dont quelques-uns fort épais. La lumière qui

ſe répand ſur les figures, paroît une lumière du matin ; l'air chargé de vapeurs ne lui permet pas d'être fort brillante, & du côté d'où tombe la manne, il eſt rendu plus épais, parce qu'il eſt chargé de cet aliment miraculeux.

La compoſition du ſite préſente l'image d'un déſert affreux, & d'une terre inculte ; on voit que les Iſraëlites ſont réduits à la dernière néceſſité dans un pays dépourvu de tout. Les figures ſont dans une langueur qui fait connoître la longue diſette dont elles ſont abattues. La lumière a coutume d'inſpirer la gaité ; mais ici elle eſt ſi pâle & ſi foible qu'elle n'imprime que la triſteſſe. L'œil, en ſe promenant dans ce payſage, où régne tout l'art du grand maître, n'y trouve pas le plaiſir dont on ſe ſent pénétré à l'aſpect d'une belle campagne. Il n'apperçoit que de grands rochers qui ſervent de fond aux figures ; les arbres qui les couronnent ſont ſans fraîcheur, le feuillage en eſt deſſéché, la terre aride ne nourrit ni herbes ni plantes, aucun ſentier ne témoigne que le pays ſoit fréquenté.

Les grouppes, continue le grand peintre dont nous rapportons ici les obſervations, ſont formés de l'aſſemblage de pluſieurs figures jointes les unes aux autres qui ne ſeparent point le ſujet principal, mais qui ſervent au contraire à le lier, à arrêter la vue, & à l'empêcher d'errer incertaine dans une grande étendue de pays. Lorſqu'un grouppe eſt compoſé de plus de deux figures, il faut conſidérer la plus apparente comme la principale partie du grouppe, & l'on peut dire de celles qui l'accompagnent, que les unes en ſont le lien, & les autres le ſupport.

Ainſi, dans le tableau qui nous occupe, la figure

de la femme qui allaite sa mère, est le principal du groupe : la mère & le jeune enfant en font la charme & le lien, le vieillard qui regarde ce spectacle touchant, l'autre vieillard qu'un jeune homme aide à se lever en le prenant sous le bras, en fermant le fond, lui donnent une grande étendue dans le milieu & font fuir les figures qui sont derrière.

Mais si le groupe n'étoit composé que de la femme, de la mère & de son enfant, si n'ayant pas d'autres figures pour support, il étoit seul opposé à la figure de Moyse & aux autres qui sont encore plus reculées, il demeureroit sec & maigre, & tout l'ouvrage sembleroit composé de trop petites parties.

Il en est de même de la femme qui nourrit : dans elle est soutenue d'un côté par le jeune homme qui tient une corbeille, & par l'homme qui est à genoux : & de l'autre côté par les deux figures qui ramassent la manne, par l'homme qui en gaule, & par la jeune fille qui en reçoit dans sa robe.

L'effet de la lumiere mérite d'être observé. Elle se répand confusément sur tous les objets. Il est aisé de reconnoître que l'action se passe de grand matin, parce qu'on voit encore sur la surface de la terre & au bas des montagnes un reste de vapeurs qui y répand un peu d'obscurité & rend les figures moins apparentes. Cet effet de clair-obscur contribue à faire briller davantage les figures qui sont sur le devant ; elles sont frappées des éclats de la lumière qui sort par les ouvertures des nuages que le peintre a ménagées exprès pour autoriser les jours particuliers qu'il distribue sur différentes parties de son tableau.

Il a même affecté de tenir l'air plus sombre du côté où

tombe la manne ; & de ce côté où l'air eſt plus obſcur les figures ſont plus éclairées que de l'autre côté où l'air eſt plus ſerein. Il a employé ce moyen pour les varier toutes auſſi bien dans les effets de la lumière dont elles ſont frappées que dans leurs actions, & pour donner une plus agréable diverſité de jours & d'ombres à ſon tableau.

Nous reviendrons ſur cet excellent ouvrage de l'art à l'article *Expreſſion*, pour prouver que les expreſſions de toutes les figures concourent à l'expreſſion générale qui doit animer la *compoſition*. (*Article de M.* LEVESQUE. *Tous les articles précedens ſont de M.* WATELET).

CONFUS, CONFUSION. Les objets ſont *confus* dans un tableau, quand ils y ſont mal adroitement multipliés, quand le ſpectateur ne peut ſe rendre compte du plan qu'ils occupent, quand les lumières mal-entendues, mal diſtribuées, mal dégradées, égarent la vue ſur toutes les parties du tableau ſans l'appeller à l'objet dont elle doit principalement s'occuper, quand enfin le ton de ce qui doit s'avancer ne ſe détache pas de ce qui lui ſert de fond. Ainſi, la *confuſion* peut être quelquefois un vice de compoſition, & quelquefois un vice de clair-obſcur & de couleur.

On peut en général poſer pour principe que la multiplicité de figures dans un tableau y apporte moins de richeſſe qu'elle n'en trouble la compoſition, & cauſe plus de diſtraction que de plaiſir au ſpectateur. Notre attention eſt bornée ; elle peut ſe fixer ſur une figure, ſur un grouppe ; elle ſe relâche ſi l'on veut la promener ſur un peuple entier. L'art a des moyens de ſuppoſer

une foule, en ne montrant qu'un petit nombre de figures.

Si l'on en repréſente un grand nombre, il faut du moins qu'un ſeul grouppe domine, attire, retienne le ſpectateur, & le rappelle encore quand il veut le quitter pour des objets ſubordonnés.

Il eſt des ſujets qui ne ſe prêtent pas à ce principe, & qui exigent un grand nombre de figures ſans permettre de les groupper : ces ſujets ſont vicieux, & ne doivent jamais être du choix de l'artiſte.

Ce n'eſt qu'aux grands coloriſtes qu'il peut être permis de multiplier les objets dans leurs compoſitions : ils ont toujours des reſſources pour les empêcher d'être *confus*. Rubens en a donné des preuves ; mais les artiſtes plus attachés à la beauté & à l'expreſſion qu'au preſtige de la couleur & à cette fougue de compoſition qui ne peut s'accorder avec leur ſageſſe, doivent ſe contenter de commander à notre admiration par un petit nombre de figures.

On trouve dans Pline un paſſage qui ſemble embarraſſant : Appelle, dit-il, cédoit à Amphion pour la diſpoſition, & à Aſclépiodore pour les meſures, c'eſt-à-dire, pour la diſtance qui doit ſe trouver entre chaque objet : *Cedebat Amphioni de diſpoſitione, Aſclepiodoro menſuris, hoc eſt quanto quid à quo diſtare debet.* L. 35, cap. 10, ſect. 10.

Ce paſſage n'eſt difficile que parce que nous voulons l'expliquer par les principes de compoſition des modernes. Quelle eſt en effet cette diſtance qui doit ſe trouver entre chaque objet lorſqu'on nous recommande de groupper tous les objets, de lier tous les grouppes entr'eux, d'éviter ce qu'on appelle des trous dans le langage de l'école ? Mais ſi, comme nous eſpérons le

prouver ailleurs, on peut juger de la compoſition des tableaux des anciens par celle de leurs bas-reliefs. Les peintres grecs ne cherchoient pas moins à détacher que nous cherchons à lier, à groupper. Bien plus attachés à la pureté du trait, au choix exquis des formes qu'à la grande machine de la compoſition qu'ils ne connoiſſoient même pas, & à l'expreſſion qu'au preſtige de la couleur, ils recherchoient curieuſement tous les moyens que l'art pouvoit leur fournir de développer & de détailler chaque figure. Ils n'auroient pas conſenti comme nous à perdre des parties conſidérables d'une figure en les cachant derrière celle qui l'avoiſine. Soigneux de tout étudier, ils ne vouloient ſacrifier aucune partie de leurs études. Nous devons donc entendre par le paſſage de Pline qu'Aſclépiodore l'emportoit ſur Apelle par la juſte diſtance qu'il ménageoit entre chaque figure, diſtance peut-être variée avec un art, une intelligence à laquelle il étoit difficile d'atteindre. Dans un grand nombre de bas-reliefs antiques les figures ſont fort éloignées les unes des autres, & l'on ne peut gueres ſoupçonner que les auteurs de ces bas-reliefs aient employé aucun art à ménager entr'elles une diſtance capable de plaire. Dans la noce Aldobrandine, elles ſont plus rapprochées, plus agréablement diſpoſées. Je croirois que l'auteur de ce tableau a mieux connu que ceux des bas-reliefs, en général, l'art des diſtances dont parle Pline, mais qu'il n'a pas été cependant l'égal d'Aſclépiodore dans cette partie.

Tout éloignée qu'eſt cette pratique de celle des modernes, & de leurs principes de compoſition, on peut préſumer que Raphaël, le Dominiquin, le Pouſſin ſe

ſont quelquefois accordés avec la méthode d'Aſclépiodore. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONNOISSANCE, (ſubſt. fém.) Ce mot, dans la langue des Arts, eſt pris pour la faculté de s'y connoître. Il y a deux ſortes de *connoiſſances* : l'une que j'appellerois *intellectuelle*, & l'autre *matérielle*.

Par la *connoiſſance* intellectuelle, on apperçoit ſi l'ouvrage eſt bon ; par la *connoiſſance* matérielle, on découvre, ou l'on croit découvrir, quel en eſt l'Auteur.

La *connoiſſance* intellectuelle dépend en partie de l'intelligence naturelle, & s'acquiert en partie par l'etude de l'Art : la *connoiſſance* matérielle dépend entièrement d'une longue comparaiſon d'un grand nombre d'ouvrages de différens Maîtres.

Connoître ſi l'attitude d'une figure eſt naturelle ou gênée, ſi cette figure n'eſt pas eſtropiée, cela dépend de l'intelligence naturelle & de la juſteſſe de la vue. Pour appercevoir ſi les expreſſions ſont juſtes, il faut de la ſenſibilité & une grande attention à obſerver les changemens qu'apporte aux traits du viſage la préſence des diverſes paſſions. Il eſt aiſé de s'appercevoir ſi un tableau appelle ou n'appelle pas, s'il eſt foible ou vigoureux de couleur, & par conſéquent s'il a de l'effet ou s'il n'en a pas. Voilà, à-peu-près, juſqu'où peut conduire l'intelligence naturelle dans la *connoiſſance* de l'Art.

Pour connoître ſi une figure nue ou drappée eſt bien deſſinée, il faut avoir acquis la *connoiſſance* des formes de la Nature nue, parce que les principales de ces formes doivent ſe ſentir, même ſous la draperie. Ce

n'eſt pas d'un œil diſtrait qu'on apprend à les connoître, il faut les avoir étudiées avec l'intention de les imiter, & par conſéquent avoir deſſiné. Une foible habitude du deſſin ne donne qu'une *connoiſſance* très-bornée des formes. Il faut donc avoir deſſiné beaucoup pour être bon connoiſſeur dans la partie du deſſin : il faut encore avoir fait une étude de l'anatomie pour oſer prononcer ſi le Peintre a bien rendu l'action ou le repos des muſcles dans les divers mouvemens, & ſi ſous la chair & la peau il a bien exprimé la charpente oſſeuſe, comme il a dû exprimer la forme des membres ſous la drapperie.

Il ne faut que des yeux pour voir ſi un tableau fait de l'effet; mais pour voir ſi cet effet eſt juſte, ſi les loix du clair-obſcur y ſont bien obſervées, il faut connoître le jeu de la lumière ſur les parties qu'elle frappe ; comment elle gliſſe ſur les parties les moins ſaillantes, comment elle ſe dégrade en une demi-teinte à laquelle ſuccède l'ombre qui eſt elle-même remplacée par le reflet ; quelle eſt la grandeur de la lumière, la grandeur & la forme des ombres portées, ſuivant la grandeur du corps lumineux & ſa diſtance. Il faut ſavoir encore que l'air couvre les objets comme un voile dont l'épaiſſeur augmente & diminue en proportion de l'éloignement de ces objets : il eſt bien à craindre que le connoiſſeur, s'il n'a aucune pratique de l'Art, ne prononce bien légèrement ſur une partie qui exige tant de théorie & de pratique.

S'il a conſidéré attentivement beaucoup de Tableaux, je crois bien que, ſans avoir pratiqué l'Art, il aura acquis quelque *connoiſſance* dans ce qu'on appelle *le beau maniement du pinceau* : mais je crains

que cette *connoiſſance* ne lui ſoit plus dangereuſe qu'utile, & ne l'entraîne à de faux jugemens. Le beau maniement du pinceau n'eſt point une partie mépriſable de ce qui, dans l'Art, doit s'appeller *le métier*. Elle témoigne l'adreſſe de l'ouvrier; &, dans les opérations des hommes, on aime à voir qu'elles ont été faites avec adreſſe. Mais le Peintre peut avoir été grand Artiſte & médiocre ouvrier; il peut même s'être fait un Art de cacher ſa manœuvre; & le prétendu connoiſſeur ne manquera pas alors de ſacrifier l'Artiſte à l'ouvrier, à moins qu'il ne ſoit éclairé dans ſes jugemens par quelque connoiſſeur véritable

Quant au coloris qui eſt encore plus varié que le nombre des Artiſtes, puiſque bien des Artiſtes ont entièrement changé pluſieurs fois en leur vie leur ſyſtême de couleur, quel parti prendra le connoiſſeur qui ne s'eſt fait qu'une idée bornée de l'Art, qui n'en a pas bien diſtingué l'eſſence, ſes parties acceſſoires & les conventions? Ou il flottera dans l'incertitude, ou il ſe fera un ſyſtême excluſif, d'après la manière particulière de ſon Peintre favori.

S'il connoit la Fable, l'Hiſtoire, les uſages & les vêtemens des différens peuples, il tirera grand parti de ſon érudition pour juger les ouvrages de l'Art; il ne s'appercevra pas qu'il juge l'Hiſtorien, le Savant, & non le Peintre. Un Artiſte peut ſe tromper ſur des détails hiſtoriques, donner des habits perſans à des Romains, contrarier les uſages du peuple qu'il repréſente, & être cependant un grand Peintre; un Artiſte médiocre, mais qui a quelque littérature, peut faire un tableau très-foible ſans pécher contre l'hiſtoire & le coſtume.

CONNOISSEUR (ſubſt. maſc.) n'eſt pas la même choſe qu'*amateur*. *Connoiſſeur* en fait d'ouvrages de peinture ou des autres arts qui ont le deſſin pour baſe, renferme moins l'idée d'un goût décidé pour l'art, qu'un diſcernement certain pour en juger. On n'eſt jamais parfait *connoiſſeur* en peinture ſans être peintre; il s'en faut même de beaucoup que tous les peintres ſoient bons *connoiſſeurs*. Il y en a d'aſſez ignorans pour voir la nature comme ils la font, ou pour croire qu'il ne faut pas la faire comme ils la voyent. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

Ne pourroit-on pas répondre à l'auteur de cet article que l'artiſte n'eſt pas obligé de rendre la nature comme il la voit, parce qu'il ne l'eſt pas de faire ce qui eſt impoſſible. *Voyez* l'article CONVENTIONS, & ſur-tout l'addition à cet article extraite des œuvres de Mengs. Au reſte, il faut avouer que tous les artiſtes ne ſont pas parfaits *connoiſſeurs*, d'abord parce que l'art a une ſi grande étendue qu'il eſt bien difficile à un ſeul homme d'en embraſſer toutes les parties, & enſuite parce que beaucoup d'artiſtes ont un goût excluſif, & qu'ils ne ſavent pas reconnoître le beau qui ne s'accorde point avec leur goût. (*Article de M.* LEZESQUE).

CONSEILS ſur les ouvrages de peinture.

Rien de plus inconteſtable théoriquement que la néceſſité de demander des *conſeils*, lorſqu'on travaille à des ouvrages qui ſont deſtinés à plaire; demandez donc des *conſeils*, recevez des avis, profitez-en. Voilà des préceptes que tout le monde ſait, que tous les hommes ſe répètent les uns aux autres: mais bien des

difficultés repréſentent à ceux qui veulent les mettre en pratique.

S'il exiſtoit une claſſe de juges doués d'une intelligence étendue, & libres de préventions, de préjugés, d'affections perſonnelles, les auteurs & les artiſtes n'auroient aucun prétexte pour refuſer de ſe ſoumettre à leur jugement, & de recevoir d'eux les avis dont ils ont tous beſoin; alors ces avis ſe trouveroient inconteſtablement bons, & ceux qui ne s'y ſoumettroient pas ſeroient inexcuſables. Mais ces conſeillers parfaits n'exiſtent guères; ils ſont même ſi rares que, ſur-tout relativement à certains arts, on peut généralement les regarder comme des êtres de raiſon. Mille gens ſont toujours prêts à donner leur avis, même quand on ne les leur demande pas. On n'en rencontre pas moins qui offrent d'en donner à tous ceux qui en demandent; mais ce qu'on trouve dans tous ces hommes ſi prodigues de *conſeils*, c'eſt communément ou peu de lumiére, ou peu de ſincérité, & ſur-tout le défaut de cette réunion de connoiſſances ſi néceſſaire à ceux qui exercent les arts, lorſqu'ils conſultent dans le deſſein d'être éclairés.

Il faut obſerver que chacun des Beaux-Arts exige de ceux qui veulent juger de ſes productions, des connoiſſances générales & particulières; car les Arts ont des élémens communs & des élémens propres à chacun d'eux: il y en a même dont, ſur-tout, les élémens particuliers ne ſont guère connus que de ceux qui les exercent, & le ſont même imparfaitement de pluſieurs d'entre eux. Comment donc eſpérer de trouver des conſeillers utiles parmi ceux qui ne les exercent pas? C'eſt cependant cette claſſe immenſe qui aime le plus à être conſultée. Quels ſeront ceux que con-

ſulteront l'Architecte & le Compoſiteur de Muſique? Quels ſeront ceux que conſulteront avec confiance & réſignation le Sculpteur & le Peintre? Cette queſtion ſeroit moins embarraſſante à l'égard des ouvrages d'eſprit & de goût, parce que dans ces ouvrages, le méchaniſme étant beaucoup plus connu, le nombre de ceux à qui l'on peut demander *conſeil*, & dont on peut en eſpérer d'utiles, eſt beaucoup plus grand. Ainſi le Poëte & l'Orateur peuvent ſoumettre leurs productions à un plus grand nombre de perſonnes que le Peintre & le Statuaire, & recueillir par ce moyen des avis plus utiles. Mais les Artiſtes n'auront-ils donc aucuns moyens de recueillir des avis & d'obtenir des *conſeils* profitables? Qu'ils ſe gardent bien de le penſer. S'ils ſont de bonne foi, s'ils deſirent ſincèrement d'être éclairés par de ſages avis, ils trouveront des moyens d'en obtenir, en employant une ſorte d'art pour ſe les procurer. Je crois utile de les mettre ſur la voie, en leur ſoumettant mes idées ſur cet objet.

Je penſe que ce n'eſt guère que partiellement qu'ils pourront ſe procurer les *conſeils* les plus utiles. La claſſe dont l'Artiſte doit les eſpérer, eſt celle dont il fait partie. Mais les inconvéniens qu'il y trouvera le plus fréquemment, ſont le défaut de ſincérité des Artiſtes qu'il conſultera, & le défaut de lumières aſſez étendues pour réunir des idées bien réfléchies ſur toutes les parties de l'Art. Les artiſtes qui aſpirent à être admis dans les ſociétés académiques, n'éprouvent que trop ſouvent le défaut de ſincérité dont je parle. Trop ſouvent les aſpirans qui montrent leurs ouvrages à pluſieurs artiſtes, avant de les expoſer au jugement définitif

définitif par la voie du ſcrutin académique, ſont trompés par une réticence qui leur eſt funeſte. Ceux qui ſe la permettent, loin de s'en faire un ſcrupule, la regardent ordinairement comme une politeſſe non-ſeulement excuſable, mais autoriſée par l'uſage & par la crainte de bleſſer l'amour-propre.

Pour vaincre cet obſtacle, il faut demander avec un empreſſement & une franchiſe dont on ne puiſſe douter, des *conſeils* ſur la partie de ſon ouvrage dont l'artiſte qu'on conſulte doit être le plus inſtruit. Par exemple, ſi c'eſt un artiſte dont la ſupériorité conſiſte dans la correction, le conſultant, en le preſſant de lui donner ſpécialement ſon avis ſur cette partie, doit eſpérer de lui plus de ſincérité; parce que flattant ſon amour-propre par un endroit ſenſible, il l'engage à une attention particulière dont le réſultat eſt preſque toujours un *conſeil* ou un jugement de bonne foi. D'ailleurs, l'homme, dont la ſupériorité eſt bien reconnue dans une partie, craint moins d'humilier celui qui le conſulte, en lui montrant les fautes qu'il peut avoir commiſes contre cette même partie. Il n'eſt pas d'Artiſtes qui réuniſſent au même dégré toutes les parties d'un art auſſi étendu que la peinture; mais il eſt auſſi peu d'Artiſtes diſtingués, qui n'aient de la ſupériorité dans quelqu'une des parties qui conſtituent ſon art. Si vous deſirez donc ſincèrement des *conſeils* & des obſervations profitables, ne demandez pas au coloriſte ce qu'il penſe de la correction de vos figures, au deſſinateur ce qu'il penſe de la compoſition ou de l'effet: mais demandez à chacun d'eux ce qu'il penſe en examinant votre ouvrage, de la partie qu'il connoît & pratique le mieux.

Ce ſeroit cependant un manque de bienſéance de ſe borner uniquement à cette demande, parce que le ſilence ſur les autres parties pourroit faire penſer, ou qu'on eſt trop ſatisfait de ſoi-même, ou qu'on ne croit pas celui que l'on conſulte aſſez habile pour deſirer ſes avis; mais attachez-vous, comme je l'ai dit, à la partie dans laquelle il peut vous éclairer le plus véritablement; & en lui ſoumettant auſſi les autres, vous obtiendrez des obſervations qui pourront encore vous inſtruire; mais réſervez-vous le droit de les comparer avec les obſervations qu'auront faites d'autres Artiſtes plus eſſentiellement éclairés ſur ces parties, parce qu'ils s'en ſont plus particulièrement occupés.

Cet exemple ſuffit, je crois, pour les avis qu'on a droit d'attendre des Artiſtes. Il reſte à démêler comment on pourra tirer auſſi quelque parti du ſentiment de ceux qui n'exercent pas les Arts. Je me ſers ici du mot *ſentiment*, préférablement aux mots *jugement* & *conſeils*, parce que j'ai reconnu en effet que c'eſt le ſentiment & la ſenſation qu'excitent les ouvrages des Arts ſur les gens du monde à qui on les montre, qui peut éclairer l'Artiſte bien plus que les jugemens qu'ils prononcent, & que tous les raiſonnemens dans leſquels ils s'égarent. Mais ſi l'on doit être infiniment attentif à recueillir les impreſſions & l'effet de leur premier ſentiment ou de leurs premières ſenſations; on eſt, je crois, très-autoriſé le plus ſouvent, à ſe méfier des raiſonnemens & des *conſeils* étendus dont ils ne manquent guère de les accompagner. Nos ſens, notre ame ſont ſuſceptibles des premières impreſſions qui ſont ſincères & ſouvent juſtes, ſans que nous ſachions pour ainſi-dire comment. Notre eſprit, lorſqu'il n'eſt pas aſſez éclairé, lorſqu'il eſt imbu

de notions vagues, de préjugés & de préventions, lorſqu'il eſt arrêté par la difficulté d'énoncer avec juſteſſe & clarté ſes idées, eſt fort ſujet à ſe détourner de plus en plus de la rectitude naturelle qui lui eſt propre.

Entre les moyens de tirer des lumieres des perſonnes qui n'ont pas les connoiſſances intimes de l'art, on peut compter les ſenſations des hommes même les moins éclairés, des femmes qui naturellement ont des ſenſations vives & promptes, & quelquefois des enfans. Il réſulte, comme on le voit, des notions que je viens de développer, que bien qu'il ſoit difficile d'obtenir dans les Arts dont traite cet ouvrage, des *conſeils* éclairés & parfaitement appropriés aux objets ſur leſquels on cherche à en obtenir, il eſt cependant une ſorte d'adreſſe qui conduit à en recueillir partiellement, & que la réunion des avis & des ſenſations peut être fort utile aux Artiſtes.

Il eſt néceſſaire, comme on le voit, que ces artiſtes ſoient aſſez éclairés eux-mêmes pour diſtinguer dans ceux qu'ils conſultent, en quelle qualité, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, ils s'adreſſent à eux. Si un homme connu pour être ſpirituel & ſenſible n'eſt pas affecté de l'expreſſion de vos figures & de la diſpoſition poëtique que vous avez cherché à leur donner, il y a apparence qu'elle eſt commune ; s'il eſt arrêté ou choqué, elle eſt défectueuſe. Si un homme qui n'a point d'idées ſur ces objets, mais qui a des yeux juſtes, ſe méprend ſur les formes, la couleur ou le plan de quelques parties de votre tableau, certainement ces formes, ces couleurs & ces plans ſont défectueux en quelque choſe d'eſſentiel. Si un enfant ne rit pas en regardant une figure que vous faites rire dans votre tableau, s'il ne prend pas un air triſte en voyant pleurer une mere qui regarde ſon enfant malade, s'il

[illegible]

[illegible] le peuple d'Athenes se [illegible], ni qu'un peintre fit [illegible] que le public lui prescrit : [illegible] le public qui ne sait pas en quoi consiste [illegible] dans l'ouvrage de l'art ce qui ne lui plaît pas, & que l'artiste en se corrigeant & [illegible] lui plaire se surpasse lui-même.

Je ne parlerai pas des *conseils* de ceux qui d'eux-mêmes s'ingerent d'en donner sur nos Arts, sans qu'on leur en demande. Rien ordinairement n'est plus sujet à erreur que leur jugement. On peut remarquer que plus l'homme qui n'est pas Artiste, ou qui est peu instruit de ce qui regarde les Arts, s'etend sur son jugement & veut motiver ses *conseils*, que plus il disserte [illegible] s'égare & plus l'Artiste a droit de [illegible] en [illegible] à en tirer.

[illegible] souhaiter, mais ce qu'on n'a pas lieu [illegible] que les personnes dont je parle bor[illegible] jugemens à un énoncé simple de ce qui les [illegible]

[illegible] souhaiter aussi que les Artistes qui sont [illegible] aux prétentions & à des préventions [illegible] à leur egard, employassent tous les

moyens qui leur ſont poſſibles pour ſe dégager quelques momens des liens dont les garrote leur amour-propre.

Je ne dirai rien de l'Art qu'ils employent trop ſouvent contre leur propre intérêt, pour offrir ſous des aſpects propres à faire illuſion, les ouvrages ſur leſquels ils ſouhaitent d'être flattés & ſur leſquels ils redoutent un jugement ſévère; ils ſavent expoſer leurs ouvrages au jour le plus favorable, ſans réflechir qu'il n'y a pas d'apparence que l'ouvrage ſe trouve peut-être jamais dans un aſpect auſſi avantageux; ils agiſſent en cela à-peu-près comme les Gens-de-lettres qui liſent avec un artifice & un agrément infini leurs productions. Cet artifice adoucit ou fait diſparoître des défauts qui reparoîtront immanquablement, parce ce que la choſe la plus rare eſt qu'un ouvrage ſoit lu par quelque perſonne que ce ſoit, auſſi adroitement que par l'Auteur. On a parlé ſouvent du talent merveilleux qu'ont les Auteurs & les Artiſtes pour excuſer les défauts de leurs ouvrages, ainſi je n'inſiſterai pas. Je finirai ſeulement par dire, que le moyen le plus certain de ſe procurer des *conſeils* utiles, eſt de les demander dans le deſſein bien ſincère de les obtenir. Demandez, peut-on dire alors, & vous obtiendrez. (*Article de M.* WATELET.)

CONSIDÉRATION attachée aux Arts & aux Artiſtes.

Fixer l'attention du Public & quelquefois d'une Nation entière par des occupations qu'on remplit avec ſuccès & par des vertus ſociales auxquelles on ſe montre fidèle, c'eſt mériter & acquérir une véritable & complette *conſidération*. Chaque état, hors ceux qui ſont trop dédaignés par l'injuſtice des grandes ſociétés, peut conduire à une *conſidération* qui lui ſoit propre.

La *conſidération* à laquelle un Artiſte peut parvenir, doit être aujourd'hui fondée non-ſeulement ſur les ſuccès qu'il obtient par des ſoins, des études ſuivies: mais comme il ſe montre bien plus qu'autre fois dans la ſociété, il doit encore établir l'eſtime à laquelle il aſpire ſur l'exercice habituel des vertus ſociales. La réputation qui vient du ſuccès des ouvrages, fixe avec intérêt les regards du Public ſur celui dont il admire les talens; mais cette faveur établit pour l'Artiſte qui la reçoit, des devoirs plus exigeans qu'ils ne le ſont pour le citoyen ignoré. Ces devoirs peuvent être génans, ſi les penchans de celui qui les contracte y mettent quelque oppoſition; les penchans des Artiſtes (je parle en général) ſont trop ſouvent de nature à ſe plier difficilement aux obligations ſociales auxquelles on attache de la *conſidération;* parce que leur imagination trop vive & toujours exercée, ſe porte naturellement à un goût de liberté, d'indépendance, je dirois même, de libertinage d'eſprit qui ſont contraires à pluſieurs convenances abſolument indiſpenſables pour que la *conſidération* ſe ſoutienne toujours inaltérable.

On doit appercevoir, d'après ces notions, que la réputation acquiſe par l'exercice heureux du talent, ne fait aujourd'hui qu'une partie de la *conſidération* que l'Artiſte doit rechercher. Il pourroit, par des ſuccès nombreux, acquérir une réputation méritée & ne pas jouir de toute la *conſidération* à laquelle il peut prétendre; de même qu'il pourroit ne pas ſe diſtinguer dans ſon talent, & donner cependant de ſa perſonne, par l'exercice habituel des vertus & des bienſéances ſociales, une opinion avantageuſe, qui n'auroit aucune liaiſon avec ſon Art.

Il eſt donc une *conſidération* complette que les Artiſtes peuvent & doivent ſe propoſer d'obtenir. Quand ils ſe tenoient plus iſolés, l'idée de la réputation l'emportoit preſqu'entièrement pour eux ſur l'idée de la *conſidération*; parce que, dévoués à la retraite & au travail & vivant dans des ſociétés abſolument privées, leur exiſtence ſociale fixoit trop peu les regards du Public, pour qu'il eût droit de les juger ſous une double relation.

Nos mœurs à cet égard ſont changées, les Artiſtes, & l'on en pourroit dire autant des Savans & des Gens de Lettres, ſont admis dans la ſociété générale, &, par cette raiſon, ils ont droit à cette *conſidération* plus complette dont j'ai parlé. Les Artiſtes ſont donc en effet aujourd'hui ſuſceptibles d'une ambition de plus; ambition louable, & qui bien dirigée, tourne abſolument à l'avantage de celui qu'elle anime, & n'eſt pas même inutile à l'Art. On doit en effet préſumer que l'Artiſte engagé à reſpecter les convenances & les bienſéances ſociales, obſervera plus exactement encore celles qui ſont relatives à ſes ouvrages; & que ces deux mérites devenus plus fréquens, feront rejaillir ſur l'Art une opinion plus honorable. Cependant cette ambition, ce deſir extrême de la *conſidération* peut égarer celui qui s'y livre ſi, manquant de juſteſſe d'idées, il cherche à s'attribuer les nuances de *conſidération* qui ſont dues à d'autres états que le ſien; ſes efforts alors, en le détournant de la route qu'il doit tenir, peuvent nuire à la réputation qu'il doit obtenir par ſes talens & le priver enfin de la double gloire qu'il recherche.

Rien de plus commun aujourd'hui que ces mépriſes ou ces inconſéquences; rien de plus commun que les inconvéniens qu'elles occaſionnent. Un Magiſtrat veut acquérir

la *conſidération* d'homme d'Etat, de Politique, de Savant, d'Artiſte. Un Artiſte à ſon tour prétend quelquefois à celle d'homme de Lettres, d'homme du monde; il perd le tems qui l'auroit conduit à de plus grands ſuccès dans l'état ſous lequel il s'eſt montré; & l'incertitude qu'il cauſe ſur l'eſpèce de *conſidération* qu'il demande, engage quelquefois à ne lui en accorder aucune. Il a trop demandé, & finit par ne recevoir que du ridicule. Il eſt bien rare qu'un homme puiſſe réunir pluſieurs réputations bien fondées & pluſieurs ſortes de *conſidérations* à la fois. Si l'Artiſte a la prétention de vouloir perſuader que l'Art dans lequel il pourroit réuſſir n'eſt que le moindre de ſes talens, il riſquera de perdre la *conſidération* à laquelle il avoit droit, & qui feroit la jouiſſance de ſa vieilleſſe, comme le ſouvenir des actions honnêtes & des travaux utiles devient celle des hommes vertueux. (*Article de M.* WATELET.)

CONTORSION, (ſubſt. fém.) ſe dit en peinture des attitudes outrées, quoique poſſibles, ſoit du corps, ſoit du viſage. Le peintre, en voulant donner de l'expreſſion à ſes figures, ne leur fait ſouvent faire que des *contorſions*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

CONTOUR, CONTOURNER.

Les objets qui tombent ſous le ſens de la vue ne ſont diſtincts à notre égard que par la couleur que nous fait parvenir la lumière; mais nous ne diſtinguerions vaguement que des maſſes colorées, ſi chaque objet, doué d'une couleur différente ou différemment nuancée, ne nous offroit une apparence diſtincte des autres, par les bornes dans leſquelles cette couleur qui lui eſt propre ſe

trouve renfermée. Ce ſont les bornes de ces diverſes apparences colorées qui forment le *contour* ou les *contours* de chaque objet.

Ainſi, une ſurface apparente, telle que celle du ſoleil ou de la lune, dont la matière colorée eſt comme renfermée dans un cercle, nous donne l'idée d'un objet rond; & les points ou la ligne ſuppoſée qui le circonſcrivent, ſont pour nous les *contours* d'un objet rond. Je crois cette première & ſimple notion d'autant plus ſuffiſante, que dans ce ſujet, comme dans une infinité d'autres, les termes reçus, connus & convenus équivalent à une définition.

Il n'y aura perſonne, à ce que je penſe, de ceux qui liront ce Dictionnaire, qui n'ait une idée plus claire encore que mon explication, de ce qu'eſt un *contour*: il me ſera donc permis de ne pas m'appeſantir ſur une définition, d'autant qu'il eſt ſouvent impoſſible d'en faire qui ſoit complettement juſte, & je regarderai mes Lecteurs même les moins inſtruits en Peinture, comme ſachant ce que je veux dire, lorſque j'employerai le terme qui fait le ſujet dont je m'occupe. Mais il n'eſt peut-être pas inutile d'expliquer comment les *contours* d'une figure ou ceux d'une ſtatue ſe manifeſtent à l'œil, relativement au deſſin & à la Peinture, de manière à être imités par un trait; car on peut dire avec raiſon, qu'il n'y a point, à proprement parler, de trait dans une figure dont toutes les parties ſont des ſuites de ſuperficies plus ou moins rondes & dont les points qui forment la ſurface ſe joignent ſans interruption. Il ſembleroit alors que le trait ou *contour* que *deſſine* ou que peint l'Artiſte fût une ſorte de convention de l'Art; & effectivement lorſque le *contour* eſt tracé preſqu'également & forte-

ment marqué par un trait de ſanguine ou de crayon noir, par exemple, certainement le *contour* eſt alors mêlé de vérité & de convention. Auſſi le *contour* le plus parfait eſt-il celui qui, tracé avec légéreté & avec une intelligence fondée ſur la vérité, comme je vais le dire, fait en quelque façon oublier la trace du moyen, pour ne donner à penſer que l'image préciſe du corps qu'on regarde attentivement du point de vue où l'on eſt placé.

Ce qui donne l'idée du *contour* dans l'objet naturel, ſont des nuances plus ou moins obſcures qui ſucceſſivement ſervent de fond à l'objet qu'on deſſine, & qui le circonſcrivent entièrement. En effet, poſez une figure humaine ou une ſtatue dans un endroit quelconque, placez-vous dans un point d'où vous l'obſerverez avec l'intention de concevoir ce que je deſire vous faire comprendre (je m'adreſſe, comme on le ſent, à ceux qui n'ont aucune idée de ces détails des arts), vous verrez en conduiſant votre regard tout autour de l'objet de votre obſervation, la couleur générale qui le diſtingue à vos yeux paroître tantôt plus claire, & tantôt plus obſcure, parce que ſi le fond, c'eſt-à-dire, les couleurs des objets ſur leſquelles elles ſe deſſinent à votre œil, ſe trouvent plus claires ou plus obſcures que la ſienne; la dernière ligne de ſa ſurface vous paroitra tantôt plus claire, tantôt plus obſcure elle même par l'effet de l'oppoſition. Les extrêmités des ſurfaces de cette figure paroîtront donc terminées ou deſſinées par un trait ou *contour* diverſement marqué que vous vous figurerez lui appartenir, quoiqu'il n'appartienne pas plus réellement à cet objet qu'à ceux qui ſe trouvent derrière ou à côté. C'eſt-là cependant ce que veut imiter le trait que vous formez avec le crayon ou le pinceau. Si le fond ſe trouve moins

clair que la partie de la figure que vous deſſinez, alors le *contour* que vous attribuez à votre figure ſemble diſparoître ou appartenir au fond. Voilà pourquoi, dans les deſſins, il y a telle partie du *contour* qui n'eſt décidée que par l'ombre du fond, ſans qu'il y ait aucun trait; ou bien, ſi l'on n'indique point de fond, l'on rend au moins le trait du *contour* ſi léger, ſi fin, ſi peu ſenſible, qu'on déſigne à l'imagination ce qu'on n'a pas dû repréſenter plus ſenſiblement. Voilà pourquoi, comme je le dirai encore au mot TRAIT, le *contour* a d'autant plus de reſſemblance avec ce qu'offre la nature, qu'il eſt moins apparent dans les endroits où la figure s'oppoſe en clair ſur un fond plus obſcur; & le trait qui repréſente le *contour* eſt d'autant plus conventionnel que, ſur une ſurface également blanche, par exemple, il eſt plus fortement ou plus également marqué & prononcé. Si l'on veut rapprocher pluſieurs des notions qu'on trouvera aux mots ACADÉMIE, DESSIN, TRAIT, TOUCHE, elles s'éclairciront les unes par les autres; & cela eſt néceſſaire pour avoir une idée juſte de ce que c'eſt réellement que le *contour* & le trait employés par les Artiſtes.

Les obſervations qu'on peut faire avec un Artiſte-Deſſinateur intelligent, en les rapportant à l'explication que je donne, acheveront de la faire comprendre entièrement, s'il reſte quelqu'obſcurité.

Pour revenir aux deux termes que j'ai raſſemblés à la tête de cet Article, je ferai remarquer que le ſubſtantif & le verbe offrent entr'eux une différence dans leur ſignification, ce qui n'eſt pas ſans exemple dans notre langue. *Contour* ſignifie, comme je viens de le dire, la ligne tracée qui déſigne les formes d'une figure, & ce mot n'entraîne que l'idée ſimple du trait qu'on employe à cet

uſage, & tel qu'il doit être employé. *Contourner* a un ſens qui annonce un défaut : car lorſqu'on dit, une figure *contournée*, on peut entendre que le contour de cette figure a de l'affectation, qu'il eſt *tourmenté*, qu'il s'éloigne enfin de la ſimplicité de la nature. On ne diroit pas que Raphaël contourne ſes figures, mais l'on dit avec raiſon que nul deſſinateur n'a donné à ſes figures des *contours* plus purs & plus élégans que lui. Je ne conçois pas aſſez clairement la cauſe de cette différence d'acception, pour hazarder de la faire connoître ; mais il eſt néceſſaire de l'établir pour être utile à ceux qui veulent parler avec juſteſſe le langage de l'Art, & comprendre ce que diſent les bons Auteurs ou les Artiſtes qui s'expriment avec préciſion.

Pour revenir au mot *contour*, il ſignifie donc, dans la figure vivante ou de ronde-boſſe, l'extrêmité des ſurfaces apperçues dans un point de vue fixe où l'on eſt placé pour les obſerver & les étudier. Le *contour* d'une figure, d'un membre, d'une partie de quelqu'objet naturel ou d'une imitation en ronde-boſſe, varie au moindre déplacement de l'objet fixé par le regard, ou de l'œil qui le fixe. Il n'en eſt pas de même du *contour* de la figure tracée, deſſinée & peinte. Le *contour* alors eſt fixe, invariable ; & c'eſt d'après l'obſervation qu'on en fait qu'il eſt plus facile de l'apprécier, d'en appercevoir les défauts ou d'en ſentir les beautés.

La juſteſſe, la correction, la nobleſſe, l'élégance, la grace, la force, l'énergie, ſont des caractères différens par leſquels on déſigne le *contour* ou les *contours* des figures, ſoit dans les deſſins, ſoit dans les tableaux. Il n'eſt pas inutile de faire ſentir ici, avant d'entrer dans quelques détails ſur les caractères que j'ai

déſignés, combien, à l'égard des *contours*, la Sculpture a plus de difficultés que la Peinture, non que je veuille ici établir de prééminence entre les deux Arts. Ce projet, tenté plus d'une fois, ſoit de bonne foi, ſoit par jeu d'eſprit, n'a aucune utilité, eſt impoſſible à exécuter & ne ſert de rien au progrès des Arts & des connoiſſances. Il y a dans la Peinture des difficultés à ſurmonter qui n'exiſtent point dans la Sculpture, puiſque la couleur, l'harmonie du clair-obſcur, les ordonnances ou compoſitions dans leſquelles il entre un grand nombre d'objets, ne ſont pas de ſon reſſort. Mais pour me borner au ſujet de cet Article, les *contours* de chaque objet que repréſente la Sculpture doivent avoir à l'œil qui ſe promène autour d'une figure repréſentée, toutes les perfections auxquelles le Deſſinateur & le Peintre ne ſont aſtreints que pour le ſeul point de vue ſous lequel ils préſentent l'objet qu'ils deſſinent ou qu'ils peignent. Si le Peintre a réuſſi à rendre ce *contour* exact, correct, & s'il n'a rien omis des beautés qui lui appartiennent, ce ſuccès ſuffit. Le ſpectateur, en changeant de place & de point-de-vue, n'exige pas davantage. Ainſi le Peintre n'eſt pas obligé, comme le Statuaire, de promener, pour ainſi dire, la correction, la beauté, la grace, dans tous les points-de-vue de ſon ouvrage, où l'obſervateur peut s'arrêter en tournant autour de ſa figure.

C'eſt donc en quelque ſorte principalement pour le Sculpteur ſtatuaire que les *contours* ſont un objet d'attention, d'études & de difficultés toujours renaiſſantes. Cette obſervation n'ôte rien au mérite que le Deſſinateur & le Peintre peuvent acquérir par la ſcience approfondie des *contours*; car ſi, d'un côté, ces Ar-

tiſtes ne ſont tenus de préſenter chaque figure qu'ils créent que ſous un ſeul point de vue, ce qui réduit à un ſeul élément, pour parler ainſi, le problème qu'ils avoient à réſoudre, d'un autre côté, quelle multitude de figures différentes ne ſont-ils pas obligés de produire ſouvent dans un même ouvrage, en comparaiſon du Sculpteur, dont les compoſitions ſont bornées à deux, trois ou quatre figures tout-au-plus ? Le Peintre d'Hiſtoire eſt obligé, en quelque ſorte, de repréſenter ſouvent dans un ſeul tableau la figure humaine ſous une infinité de points de vue, dans chacun deſquels on exige autant de perfection que dans la figure de ronde-boſſe.

Je vais tracer actuellement avec le plus de clarté & le moins d'étendue qu'il me ſera poſſible quelques notions des différens caractères que j'ai énoncés relativement aux *contours*. On dit d'un *contour* qu'on veut louer, qu'il eſt *juſte*, *exact*, *correct*, *pur*, *décidé*, *ferme*, *ſévère*, *ſimple*, *grand*, *prononcé*, *articulé*, *liant*, *ondoyant*, *&c.*

On exprime les défauts contraires à ces beautés par des épithétes contraires à celles que je viens d'offrir, telles que *faux*, *inexact*, *incorrect*, *ſans pureté*, *indécis*, *mol*, *libre* ou *libertin*, *maniéré*, *petit*, *meſquin*, *héſité*, *ſans caractère*, *heurté*, *ſec.*

Il eſt néceſſaire, pour l'intelligence plus parfaite & pour la brièveté des notions que je vais donner, d'obſerver que toutes les ſortes de *contours* dont j'ai parlé & ſur leſquels je vais m'étendre un peu plus, ſont ceux que le Deſſinateur ou le Peintre exécutent, lorſqu'ils imitent la figure humaine, ou la boſſe, ou des deſſins donnés pour modèle.

Un *contour juſte* eſt donc (dans les Arts du Deſſin) celui qui imite avec préciſion l'extrémité des formes d'un objet obſervé d'un certain point fixe. La juſteſſe exprime la fidélité de l'imitation, indépendamment des autres perfections théoriques ou pratiques de l'Art ; ainſi l'on peut tracer un *contour* très-juſte d'une figure imparfaite ; & quoique cette juſteſſe ne produiſe pas alors une imitation agréable, elle eſt à certains égards eſtimable, parce qu'elle ſuppoſe dans l'Artiſte qui l'a exécutée une perfection d'organe & une habitude acquiſe par un grand nombre d'eſſais & d'études ſans leſquelles il ne ſeroit pas parvenu à faire agir la main dans un parfait accord avec les ſenſations de la vue. Il y a des hommes qui éprouvent plus ou moins de difficulté pour acquérir la juſteſſe dont je parle, ſoit parceque l'œil a peine à ſe fixer avec préciſion ſur le *contour* que la main doit imiter, ſoit parce que la main n'eſt pas aſſez ſouple, aſſez adroite pour repréſenter exactement ce que l'œil voit & ce que la volonté exige. Nos divers organes ont entr'eux une relation phyſique, & ils en ont une qu'on peut appeller *morale* avec nos facultés intellectuelles ; mais les différentes qualités, les perfections ou les imperfections de nos organes & de nos facultés intellectuelles favoriſent ou contrarient les opérations dans leſquelles elles doivent concourir & s'accorder.

Le *contour exact* emporte à-peu-près le même ſens que le *contour juſte*, mais il me ſembleroit cependant qu'on dit plus ordinairement à un Elève qui copie bien un bon deſſin : votre *contour* eſt *exact*, parce que le jugement que porte le Maître a toute la clarté qu'il peut avoir, lorſqu'il eſt énoncé en ces termes.

Le *contour correct* annonce plus d'idées théoriques

de l'Art, car c'eſt ainſi qu'on déſigne le *contour*, qui eſt non-ſeulement *exact*, mais encore conforme à la nature choiſie. La correction donne une idée de juſteſſe & d'exactitude ; & de plus, comme je viens de le dire, une idée relative aux proportions reconnues comme baſes de la perfection. On ne doit donc pas dire d'un Artiſte qui a deſſiné exactement un modèle imparfait, que ſon *contour* eſt *correct*, parceque l'enſemble qu'il a imité eſt lui-même incorrect. Le *contour correct* annonce une connoiſſance des proportions & une exactitude à s'y conformer. On entend plus préciſément encore cette correction répandue ſur tout le *contour* en l'appellant un *contour pur*. Certaines têtes antiques ont un *contour pur* ; certains traits des plus célèbres Deſſinateurs préſentent des *contours purs*.

Un *contour correct*, *pur* & *décidé* rappelle l'idée de Raphaël, deſſinant ſans héſiter la tête d'un de ces Anges qu'il a placés dans le tableau d'Héliodore : ceux qui ont eu l'avantage de voir dans ce ſiècle le célèbre Bouchardon deſſiner d'après le bel Antique, ont pu concevoir clairement ce que c'eſt qu'un *contour décidé*, & nombre de ſes deſſins atteſtent cette ſavante aptitude qu'il avoit acquiſe, & à l'aide de laquelle il deſſinoit quelquefois le *contour* d'une Académie preſque d'un ſeul trait, ſans héſiter & ſans ſe reprendre, ou ſe corriger. Un *contour ſévère* n'exige pas cette déciſion ; mais quand plus de lenteur y ſeroit employée, il ſuppoſe toujours l'exactitude, la correction & la pureté ; il ſuppoſe ſurtout que l'Artiſte n'a point altéré, quand ce ſeroit avec l'intention d'adoucir quelques légers défauts, l'exactitude du trait : un Deſſinateur *ſévère* porte cette exactitude au même point qu'un homme qu'on nomme *ſévère*, la

la porte dans ſes mœurs, ou qu'un Moraliſte ſévère la porte dans ſes principes.

Le *contour ſimple* eſt celui qui rend naïvement la nature. L'exactitude s'y montre plus dans le caractère général de l'enſemble, que dans la correction de chaque partie.

La naïveté ſe trouve compriſe dans cette dénomination, & ces caractères ſont convenables à certains objets plutôt qu'à d'autres. Le *contour* de l'Antinoüs a plus de ſimplicité ou de naïveté que celui de l'Apollon, plus que celui du Gladiateur, & ſurtout plus que celui du Laocoon.

La *grandeur* convient au *contour* du Dieu qui vient de débarraſſer la terre d'un monſtre malfaiſant, & la qualification de *prononcé* convient au *contour* d'un Athlète & ſur-tout du malheureux Vieillard, qui, enlacé par les ſerpens, expire dans un ſupplice dont la mort de ſes enfans accroît les horreurs.

Le *contour liant* eſt celui dans lequel l'intelligent Deſſinateur fait ſentir la molleſſe agréable, dont la nature a doué la jeuneſſe de l'un & l'autre ſexe dans ſes mouvemens & dans ſes formes.

Le *contour ondoyant* prend ſa ſource dans les mêmes idées, rapprochées de celles d'un élément flexible. Auſſi ne convient-il qu'à certains mouvemens, certaines poſitions, d'une nature ſouple, telle que l'eſt la jeuneſſe & le ſexe le plus foible. Lorſque ce caractère de *contour* eſt employé trop ſouvent par l'Artiſte, il ſe tourne aiſément en habitude, il peut dégénérer en manière, & par conſéquent devenir un défaut.

Je ne m'étendrai pas ſur les qualités blâmables des *contours* qui peuvent être miſes en oppoſition avec celles

que je viens d'énoncer, mais je rapprocherai ces oppoſitions.

Contour faux, contraſte avec *contour juſte ; l'inexact* eſt oppoſé à l'*exact*, & l'*incorrect* au *correct*. On ne dit pas un *contour impur*, pour exprimer l'oppoſition au *contour pur ;* mais on dit que le *contour* manque de *pureté ;* qualité auſſi rare dans le deſſin & dans la Peinture que dans les mœurs.

Le *contour indécis* s'oppoſe à celui qui a la *déciſion* dont j'ai parlé, le *contour mol* au *contour ferme*, & même au *ſévère ;* le *bas* ou le *meſquin* à celui qui a de la grandeur & de la nobleſſe. Le *fier*, le *prononcé*, excluent le trait ou *contour inſignifiant*, indéterminé. Le *contour liant* eſt l'oppoſé du *contour ſec*, & l'*ondoyant* enfin, de celui qu'on appelle *heurté*.

Voilà les principaux caractères par leſquels on diſtingue le *contour*. S'il s'agiſſoit à préſent d'indiquer aux jeunes diſciples celui qu'ils doivent préférer, on ſent aiſément qu'on leur donneroit pour précepte de les connoître, de les diſtinguer, de s'habituer à les pratiquer tous & ſur-tout de les mettre en uſage à propos & convenablement ; mais ils pourroient exiger, indépendamment de ce précepte trop général, quelques notions au moins ſur l'ordre dans lequel ils doivent procéder à cette étude ſi intéreſſante de l'art auquel ils ſe dévouent.

L'ordre dans lequel j'ai énoncé moi-même les différens caractères des *contours* leur indique à-peu-près la marche qu'ils doivent tenir ; car on exige d'abord d'un deſſinateur l'exactitude dans la préſentation de l'objet qu'il ſe propoſe de nous tranſmettre, ſans laquelle il manque de la première qualité eſſentielle.

En regardant enſuite le deſſinateur comme artiſte,

on veut de la correction & de la pureté. Comme artiſte annonçant du talent & du génie, on eſt ſatisfait ſi on le voit deſſiner ſes *contours* avec une certaine déciſion qui prouve qu'il apperçoit vivement; avec une fermeté, preuve de l'énergie de ſon ame; avec une ſévérité qui annonce le bon goût. On exige du deſſinateur, ſuivant le différent caractère des objets, que tantôt il employe cette ſimplicité, cette naïveté, appanage de la grace; cette nobleſſe appartenante à la beauté; ce prononcé, cet articulé par leſquels l'ame du deſſinateur fait connoître fortement les impreſſions vives dont il eſt ſuſceptible; tantôt ce liant & cet ondoyant qui le montre ſuſceptible, lorſqu'il eſt néceſſaire, d'un ſentiment de volupté, qu'on n'exige que trop ſouvent des arts, dans les temps & parmi les nations où leur emploi eſt plus recherché pour l'intérêt des plaiſirs, que pour celui des vertus & des mœurs. (*Article de M.* WATELET).

CONTOURNÉ, (adj.) affecté dans les contours. Ce terme eſt toujours pris en mauvaiſe part, & s'employe également pour les ouvrages de peinture, de ſculpture & d'architecture. Il a été tranſporté aux ouvrages d'eſprit; on dit une phraſe, une période contournée. Ce vice naît de l'affectation mal-adroite d'éviter la trop grande ſimplicité. Un Architecte contourne le plan & les détails d'un édifice pour rompre la ligne droite ou la ligne circulaire. Un Peintre, un Sculpteur contourne une figure, c'eſt-à-dire, lui donne une poſition, une attitude peu naturelle, pour éviter la froideur. Toutes les fois qu'une figure fait plus de mouvement, plus d'effort que n'en exige l'action

qu'on lui ſuppoſe, elle eſt contournée. Par exemple, l'action du commandement doit être d'autant plus ſimple, que celui qui le reçoit eſt plus ſubordonné à celui qui le donne. Un coup d'œil, un geſte ſuffit pour aſſurer de l'obéiſſance celui qui a le pouvoir de commander. Moins il fait de mouvement, plus il montre de grandeur, parce qu'il eſt certain qu'on ne tentera pas de lui réſiſter. Jupiter, pour ébranler l'Olympe, ne fait que remuer le ſourcil.

Que dire de certains peintres qui, pour repréſenter un prince, un général qui commande, lui font porter la tête en arrière avec effort, étendre & roidir le bras droit, ployer le poignet en l'arrondiſſant avec une ſorte de contraction, & tendre violemment le doigt index? Ce n'eſt pas repréſenter un homme qui jouit de la grandeur, mais un homme qui veut ſe faire grand. Une ſemblable poſition ſeroit bonne pour repréſenter le ridicule d'un inſolent ſubalterne qui affecte de commander.

On contourne les figures pour leur donner de la grace: c'eſt oublier que la grace ne ſe trouve qu'avec la nature, qu'elle eſt négligée, & que tout ce qui eſt affecté eſt en même-temps diſgracieux.

La plus légère étude de l'antiquité ſuffit pour empêcher les artiſtes de faire des figures *contournées*. Les Grecs, dans tous les genres, n'ont aimé que la nature: ils ont été ſimples dans les plans de leurs tragédies, ſimples dans les expreſſions qu'ils ont prêtées à leurs perſonnages; ſimples dans les attitudes qu'ils ont données à leurs ſtatues. S'ils repréſentoient une figure tranquille, ils la montroient dans le plus parfait repos.

L'homme, dans quelque ſituation qu'il ſe trouve,

prend toujours l'attitude la moins pénible, celle dans laquelle il eſt le plus à ſon aiſe. S'il ne fait pas une action difficile, il évite toute poſition, tout mouvement qui peut lui donner quelque peine. Toutes les fois qu'un artiſte oublie ce principe, il pêche contre l'art, puiſqu'il pêche contre la nature : tout genre a ſa naïveté, & la naïveté plaît toujours.

On dit aux élèves : donnez du mouvement à vos figures ; & ce précepte eſt fondé ; mais il faut ajouter : ne leur donnez que le mouvement qu'elles doivent naturellement avoir dans la ſituation où vous les ſuppoſez.

Contourner une figure par des mouvemens violens, lorſqu'elle ne fait qu'une action aiſée & ſimple ; c'eſt commettre le même contreſens que ſi on lui faiſoit ouvrir violemment la bouche pour indiquer qu'elle parle.

Enfin, le peintre doit éviter conſtamment les formes *contournées* dans l'architecture dont il décore ſes tableaux, dans les ornemens & les meubles qui en forment les acceſſoires. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONTRASTE, (ſubſt. maſc.) On peut obſerver pluſieurs ſortes de *contraſtes* dans un ouvrage de l'art ; *contraſte* des ombres & de la lumière, d'où réſulte le clair obſcur ; *contraſte* dans l'âge, le ſexe, les paſſions des perſonnages ; *contraſte* dans les mouvemens des différentes figures ; *contraſte* dans le mouvement des parties d'une ſeule figure. C'eſt à ces deux derniers objets que le mot *contraſte* eſt plus particulièrement conſacré.

« Par *contraſte*, on entend en peinture la variété » bien raiſonnée de toutes les parties ; c'eſt l'op- » poſé de ce qu'on appelle répétition. Si, par exemple, » dans un grouppe de trois figures, l'une ſe montre » de face, l'autre de profil, & la troiſième par le dos, il » y aura un bon *contraſte*. Ainſi, chaque figure & » chaque membre doit être en *contraſte* avec les autres » du même grouppe, comme les différens grouppes » d'un tableau doivent contraſter entr'eux. *Mengs* ».

Si pluſieurs figures dans un même tableau ont le même mouvement; ſi, quoique leur mouvement général ſoit varié, leurs jambes ou leurs bras ou quelques autres parties tendent à décrire des lignes ſemblables, le ſpectateur ſera juſtement choqué que le peintre ait trouvé ſi peu de reſſources dans ſon art, quand la nature lui offre tant de variété. Les mouvemens doivent donc être variés, mais cela ne ſignifie pas qu'ils doivent être contraires les uns aux autres.

Il y a quelques circonſtances où les principaux mouvemens des différentes figures doivent être les mêmes, comme lorſqu'elles concourent enſemble à tirer ou à pouſſer quelque choſe. Alors la variété ou le *contraſte* ſe trouvera dans des mouvemens acceſſoires, dans l'expreſſion, dans la différence des âges, des formes, &c.

On recommande d'obſerver le *contraſte*, même dans une ſeule figure. Les deux épaules, les deux hanches, les deux genoux ne doivent pas être à une même hauteur. La tête s'incline du côté de l'épaule la plus élevée; le bras ſe porte en avant du côté où la jambe eſt portée en arrière ; on voit le deſſus d'une main & la paume de l'autre. Il faut cependant obſerver que la recherche

affectée & trop apparente des *contraſtes* ne ſeroit pas moins vicieuſe que la ſymmétrie.

On a vu des peintres qui rendoient affreux les viſages d'hommes pour les faire contraſter avec les femmes. Cette reſſource ne ſuppoſe pas un grand art & ne mérite pas d'être adoptée. On peut ſeulement en profiter quand elle eſt offerte par le ſujet. La face de bouc, le teint brûlé d'un ſatyre *contraſte* fortement avec la beauté d'une jeune nymphe & la blancheur de ſon teint; le viſage ridé d'une vieille nourrice fait un *contraſte* heureux avec les jeunes attraits de Danaë.

On n'a pas beſoin de chercher les contraires pour contraſter ſuffiſamment. Le front chauve d'un vieillard, l'expreſſion de ſon auſtère ſageſſe *contraſtent* bien avec le front ingénu d'un adoleſcent que parent le boucles naturelles de ſes cheveux. Les traits d'une prudente mère qui a la beauté de ſon âge *contraſtent* avec la beauté naiſſante de ſa modeſte fille. La fière Junon & la tendre Vénus, toutes deux également belles, *contraſtent* par le caractère différent de leur beauté.

Il eſt un autre *contraſte* trop négligé par les peintres d'hiſtoire : c'eſt celui des proportions. On a meſuré un petit nombre de ſtatues antiques, & l'on a donné pour règle d'en ſuivre les proportions: on eſt convenu d'éviter le trop d'embonpoint & la maigreur. Mais, comme le remarque le célèbre Mengs : « Les peintres doivent » mettre infiniment plus de variété dans leurs produc- » tions que les ſculpteurs, & ſont par conſéquent » renfermés dans des bornes moins circonſcrites ». Raphaël ſemble avoir penſé de même : il s'eſt ſervi de toutes ſortes de proportions, & l'on connoît de lui des figures qui n'ont que ſix têtes & demie de hauteur ;

... cette observation.
... un modèle d'un petit nombre
... nommer, suivant leur état, leur
... une exigante proportion. Sans
... le défaut de représenter un
... embonpoint, à moins qu'on ne fasse
... que les exercices & les fatigues
... la guerre semblent exclure une corpu-
... l'abondance & le repos. Mais, dans
... magistrats, de savans; dans un con-
... cupie, dans une réunion d'hommes, dont
... une vie sédentaire, tandis que d'autres
... à de rudes travaux, pourquoi ne rassemble-
... pas toutes les proportions qui ne sont ni ridi-
... vicieuses? Pourquoi n'imiteroit-on pas la va-
... de la nature? N'est-ce pas avertir qu'on ne l'imite
... que de mesurer tous les hommes sur un même
... dule? N'a-t-elle pas des beautés véritables dans le
nombre infini de ses variétés? Pourquoi dans une assem-
blée d'anciens philosophes, Diogène, volontairement
misérable, ne seroit-il pas d'une extrême maigreur;
le laborieux Aristote un peu maigre; le voluptueux
Aristippe un peu trop gras, & le fastueux Platon
pourvu d'un juste embonpoint? La proportion de Vol-
taire, celle de Montesquieu seroient-elles déplacées
dans une conférence de gens de lettres? Puis-je croire
que je vois un peuple assemblé, si je cherche envain
des hommes d'une haute stature, s'élevant de la tête
presqu'entière au-dessus de quelques gens d'une taille
moyenne, tandis que ceux-ci ont auprès d'eux des
hommes d'une proportion courte & ramassée? (*Article de M.* LEVESQUE)

CONTRE-ÉPREUVE. (ſubſt. fém.) Terme de deſſin & de gravure. On couvre d'une feuille de papier blanc & mouillée le deſſin, mouillé lui-même, ou l'épreuve d'une gravure encore fraîche, & on les paſſe ſous la preſſe d'un imprimeur en taille-douce ; alors le deſſin ou l'eſtampe ſe trouve répété en ſens contraire ſur la feuille de papier qui y étoit appliquée. Ce double du deſſin ou de l'eſtampe eſt plus foible que ne l'étoit l'eſtampe ou le deſſin, qui eux mêmes ſont plus ou moins affoiblis ſuivant que la preſſe étoit plus ou moins chargée. Alors le deſſin eſt fixé, l'on ne craint plus qu'il s'efface par le frottement. Ce n'eſt pas par la même raiſon que l'on tire une *contre-épreuve* d'une eſtampe, puiſque le noir à l'huile qu'on emploie pour l'imprimer en aſſûre lui-même la fixité : mais cette opération eſt utile aux graveurs, parce qu'elle leur montre l'eſtampe à laquelle ils travaillent dans le même ſens que le deſſin ou tableau qu'ils copient, & qu'elle leur fait voir plus aiſément s'ils s'en ſont écartés. Cependant les graveurs négligent aſſez ordinairement de ſe procurer une *contre-épreuve* de leurs eſtampes. Je ne condamne pas leur pratique; mais je penſe qu'il eſt avantageux de regarder ſon ouvrage ſous tous les aſpects qu'on peut ſe ménager, ſur la planche, ſur l'épreuve, ſur la *contre-épreuve*, & au miroir. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONTRE-HACHER, terme de deſſin. C'eſt couper par de nouvelles hachures les premières hachures ou lignes de crayons qu'on a tracées. Ces nouvelles hachures ſe nomment des *contre-hachures*. Elles doivent tendre à former avec les premières plutôt des lozanges que des quarrés. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONTRE-TAILLE, terme de gravure. C'eſt une ſeconde taille dont on coupe la première que l'on a tracée. Si l'on veut imiter de la pierre on coupe le premier rang de tailles de manière que les *contre-tailles* y forment des quarrés : mais pour imiter de la chair ou des draperies, on affecte d'approcher plutôt du lozange que du quarré. Cependant le lozange outré devient déſagréable parce que les ſections que les *contre-tailles* font avec les tailles produiſent un noir qui ne s'accorde pas avec le reſte du ton. Les graveurs diſent que ce travail *maquerotte*. Le travail le plus agréable eſt celui qui tient le milieu entre le quarré & le lozange. Si l'on haſardoit des lozanges outrés à des travaux qui devroient paſſer à l'eau-forte, elle mordroit les ſections formées par les tailles & les *contre-tailles* bien plus vivement que le reſte du travail, & l'on riſqueroit d'être obligé de recouvrir long-temps avant que la totalité de l'ouvrage fût aſſez mordue. (*Article de M.* LEVESQUE).

CONVENANCE (ſubſt. fém.) Les *convenances* n'appartiennent point à l'eſſence de l'art ; mais elles en ſont une des plus importantes dépendances. Un Tableau reſtera toujours un excellent ouvrage de peinture, ſi les parties eſſentielles de l'art y ſont d'une grande beauté, quoique le peintre y ait manqué aux convenances d'hiſtoire, de coſtume, &c. : mais en jouiſſant de ſes talens, on regrettera qu'il n'ait pas obſervé les *convenances*.

Les tableaux vénitiens ſont remplis d'anachroniſmes, de fautes contre l'hiſtoire & contre le coſtume : & quoique en même - temps ils ne ſoient pas d'une grande

correction de deſſin, on leur pardonne toutes ces défectuoſités en faveur du pinceau, de la couleur, & de l'imitation des plus riches étoffes.

Rembrandt deſſinoit encore plus incorrectement que les Vénitiens : il étoit encore bien plus bizarre & beaucoup moins riche dans le coſtume : on prétend qu'il appelloit ſes antiques de vieilles armures, de vieilles hardes barbares, bien plus convenables à un cabinet de curioſités, qu'au cabinet d'étude d'un artiſte ; mais il réuniſſoit à un ſi haut degré les qualités qui conſtituent le peintre (je ne dis pas le deſſinateur) qu'on eſt captivé par l'admiration quand on voit ſes ouvrages, & qu'il ne reſte plus aſſez de liberté pour lui faire des reproches.

Mais ſi les vrais connoiſſeurs ont cette indulgence en faveur de l'ignorance de quelques artiſtes, de leur humeur capricieuſe, du goût de leur école, ils proportionnent cependant cette indulgence aux beautés, & montreroient avec juſtice beaucoup plus de ſévérité envers des artiſtes qui ne compenſeroient pas les mêmes défauts par un mérite égal, qui n'auroient pas le degré de talent qui fait pardonner le caprice, qui ſortiroient d'une école où ils ont appris les *convenances* en même-temps que les règles de leur art, & qui vivroient dans un ſiécle où la facilité de s'inſtruire rend l'ignorance inexcuſable.

Michel-Ange étoit loin d'être ignorant : auſſi, malgré la ſcience de ſon deſſin & la fierté de ſon ciſeau, ne lui a-t-on pas pardonné les défauts de *convenances* qu'il s'eſt permis, ſans qu'ils puſſent lui fournir aucune beauté particulière. On lui a juſtement reproché d'avoir introduit Caron & ſa barque dans le tableau

du jugement dernier : on a ſévèrement condamné l'inconvenance de ſon Moyſe à viſage de bouc & vêtu comme un forçat. Ecoutons M. Falconet ſur ce dernier ouvrage ; Mengs ne lui eſt pas plus favorable.

« Un héros, le légiſlateur, le chef d'un peuple doit » être repréſenté dans l'attitude la plus convenable à » la grande idée qu'on s'en en eſt faite. Il doit avoir » une action caractériſtique, & un vêtement qui marque » ſa dignité, ſur-tout lorſque celui qu'il portoit n'é- » toit pas ignoble. Si l'artiſte s'éloigne quelquefois » du coſtume, ce ne doit être que pour ajouter à » la dignité de ſon ſujet : tous les grands peintres & les » grands artiſtes ſont d'accord ſur ce point..... » Un homme vêtu d'une eſpèce de camiſole fort ſer- » rée, qui laiſſe voir les bras nuds juſques par-deſſus » les épaules, reſſemble plutôt à un forçat qu'à un lé- » giſlateur. Le défaut d'expreſſion & de *convenance* » eſt tout auſſi frappant ; un homme qui d'une main » tient le bas de ſa barbe, & dont l'autre main ſans » action eſt poſée ſur ſon ventre, n'exprime rien, abſo- » lument rien : il ne dit pas un mot de ce que Moyſe » avoit ſans ceſſe à dire à ſon peuple indocile. Quel » heureux ſujet pour un ſtatuaire ! que d'expreſſion, de » grandeur, de pathétique il préſente » !

Sans doute le défaut de *convenance* le plus choquant eſt celui de l'expreſſion, parce qu'elle tient de plus près à l'eſſence de l'art. On a reproché au Guide d'avoir extrêmement affoibli l'expreſſion de ſes figures dans la crainte d'en altérer la beauté, comme ſi la beauté expreſſive n'étoit pas la première que l'art dût ſe propoſer pour objet.

L'expreſſion pittoreſque étant la première *convenance*

de l'art, ſollicite l'indulgence pour les ouvrages où elle ſe trouve jointe à des défauts contre d'autres *convenances*. Je me ferai mieux entendre en laiſſant parler M. Falconet ſur la fameuſe deſcente de Croix de Rubens. « C'eſt en Flandres, dit-il, à Anvers ſur-tout » qu'il faut voir ce peintre dans les compoſitions à » grands reſſorts. Je ne parle pas de ſes différens ou- » vrages que j'ai vus; je me borne à dire ici que ſa » fameuſe deſcente de Croix eſt un des plus effrayans » tableaux que je connoiſſe, & peut-être celui qui, » en me préſentant ce que l'art a de plus expreſſif, » m'a fait le plus d'horreur. L'idée d'un corps divin » n'avoit pas pénétré l'artiſte : ſon chriſt mort eſt un » vil ſupplicié qu'on détache du gibet; ſi l'on ne voyoit » pas la croix, on penſeroit que c'eſt même de la » roue. Chaque fois que je verrois ce tableau, je » croirois être à la grêve quand on en ôte un mal- » faiteur après l'exécution. Eſt-ce ou n'eſt-ce pas l'é- » loge de Rubens que je fais? Je n'en ſais rien : « je peins l'effet que ſon tableau fit ſur moi quand je » le vis à Anvers; & ſi, en ne le voyant plus, les » traces en ſont en quelque ſorte affoiblies, elles » ont cependant aſſez de force encore pour me faire » à-peu-près la même impreſſion ».

L idée que les anciens Grecs s'étoient formée de l'art les entraînoit à un défaut de *convenance*. Ils regardoient l'imitation de la plus grande beauté comme l'eſſence de l'art, & le corps humain dans ſa forme la plus parfaite comme le complément de la beauté. Ils ne ſe prêtoient donc pas volontiers à le voiler, & faiſoient ſouvent céder les autres *convenances* à l'idée qu'ils avoient du beau, en repréſentant les figures nues dans

les ſujets où elles auroient dû être drapées. C'eſt ainſi qu'ils ne donnerent aucune draperie au Laocoon, quoique ce prêtre ne dût pas être nud au moment où il fut attaqué avec ſes fils par les ſerpens qui leur donnèrent la mort. La célèbre collection du Duc de Malborough nous offre pluſieurs exemples de ſemblables diſconvenances. Dans la trente-huitième pierre, le ſoldat ou l'Achille deſcendant d'une roche eſt nud. La trente-neuvième pierre repréſente la diſpute d'Ulyſſe & de Diomède; les figures ſont nues & d'une grande beauté. Sur la pierre quarante-deuxième on voit un ſoldat bleſſé qui tombe, & un autre qui pourſuit le meurtrier; tous deux ſont nuds, leur tête ſeulement eſt couverte d'un caſque. Les ſoldats Grecs quittoient-ils leurs habits pour aller aux combats? On ſoupçonne que la pierre quarante-cinquième repréſente un Alexandre: ſa tête eſt auſſi caſquée, ſon corps eſt abſolument nud, ſon cheval eſt derrière lui. Alexandre avoit-il coutume de monter nud à cheval? (*Article de M. Levesque*).

CONVENTIONS. Si les arts employoient abſolument les mêmes moyens que la nature, ils ſeroient la nature, & le mérite de leurs productions ne ſeroit plus fondé ſur les mêmes baſes. Les arts imitent la nature, & ne la doublent point; on peut dire même que la peinture ne peut parvenir qu'à feindre des imitations, c'eſt un des arts dont les illuſions & les *conventions* ſont les baſes. Ces arts, qui ne peuvent créer, ſont obligés d'employer pour opérer leurs preſtiges, des moyens que la méditation fait inventer, & que l'induſtrie perfectionne, mais ces moyens ne

ſuffiroient pas, s'il ne s'établiſſoit encore entre ceux qui ſont deſtinés à jouir des ouvrages des arts & ceux qui les produiſent, des *conventions* plus ou moins avouées, plus ou moins ſecrettes. La première de ces *conventions* eſt, pour ceux qui fixent les yeux ſur un ouvrage de peinture, d'oublier, autant que cela eſt poſſible, pour quelques momens, que la repréſentation peinte eſt une imitation. De ſon côté l'Artiſte, en expoſant ſon ouvrage, eſt ſenſé dire à ceux qui le regardent : en vous laiſſant ſéduire, ſi j'ai ce bonheur, ne perdez pas abſolument de vue que cette illuſion qui vous ſéduit eſt l'effet de l'art ; qu'elle eſt mon ouvrage, & ſongez combien il faut de ſoins & d'études pour y parvenir. Ces pactes mutuels ſont tellement indiſpenſables que, s'il étoit poſſible que le ſpectateur ſe trompât irrévocablement, les artiſtes perdroient ce qui les flatte le plus, l'admiration de leur talent ; & les ſpectateurs le principe du plaiſir que produiſent les arts ; car il eſt certain que le but des arts pour les uns & les autres ne peut être que des erreurs momentanées. L'artiſte & le ſpectateur ſouffrent donc volontiers, & doivent deſirer même que l'ouvrage ne trompe pas abſolument ; mais qu'il engage à ſe laiſſer tromper. Si l'erreur étoit entière au premier abord, ce qui peut avoir lieu dans certaines circonſtances, il eſt indiſpenſable, comme je l'ai dit, pour que la réuſſite ſoit complette, qu'on reconnoiſſe enfin que cette erreur eſt l'effet de moyens inventés & employés avec la plus grande intelligence ; car c'eſt de cette connoiſſance que naît, dans ceux qui jouiſſent des productions artielles, un ſentiment agréable, qui, mêlé d'admiration, ſe partage, ſans qu'on s'en

rende préciſément compte, entre l'ouvrage, l'artiſte & l'art, & ſouvent l'objet réel qu'on a imité, lorſqu'il a été bien choiſi.

Le ſpectateur joint encore aſſez ſouvent à ces idées celle du moyen qu'il a de reproduire en lui ce ſentiment agréable, en revoyant l'imitation; comme on ſe fait un plaiſir d'avance de pouvoir relire un ouvrage imprimé qui ſatisfait l'eſprit ou le cœur: je ſerois tenté d'ajouter encore à tout cela la ſatisfaction des perſonnes qui partagent la jouiſſance de ceux à qui ils procurent la vue d'un bel ouvrage, & qui ſont témoins des mêmes illuſions qu'ils ont éprouvées.

Il réſulte de ces élémens que des *conventions* plus ou moins développées ſont inſéparables de l'art de la peinture, comme il en eſt d'eſſentiellement attachées aux autres arts libéraux. Il eſt indiſpenſable, par exemple, que tout ſpectateur convienne tacitement de ſe placer (pour éprouver les illuſions qu'a eu deſſein de produire ſur lui l'artiſte) à la diſtance & au point de vue qui doit contribuer le mieux à le tromper; il faut qu'il ſe ſoumette à renfermer en quelque façon ſes regards dans l'eſpace peint, qui, pour lui rappeller cette convention, ſe trouve ordinairement circonſcrit par une bordure, dont le véritable avantage eſt de fixer la vue & d'oppoſer quelqu'obſtacle à la diſtraction que cauſeroient les objets voiſins, & à la comparaiſon d'objets naturels & vrais, & d'objets imités.

C'eſt par cette néceſſité de *conventions* tacites que nous nous accordons même avec le joueur de gobelets pour nous en laiſſer impoſer; & que, d'après une ſorte de pacte ſecret, nous nous prêtons à nous approcher

de

de lui, à nous laiſſer placer à ſon gré, & à nous ſoumettre à toutes les préparations qui favoriſent ſes adroites ſupercheries.

J'ajouterai, puiſque j'y ſuis naturellement conduit, que ceux qui, n'ayant aucun penchant pour les arts & pour la peinture en particulier, ſe refuſent avec affectation à obſerver les *conventions* néceſſaires, & ſe font une ſorte de vanité de ſe défendre opiniâtrément de ce qui peut favoriſer les illuſions artielles, reſſemblent à certains ſpectateurs des jeux dont j'ai parlé, qui croyent montrer de l'eſprit, de la ſagacité, & ne ſe montrent que ridicules, en faiſant, s'ils le peuvent, manquer les tours d'adreſſe dont on ſe propoſe de les amuſer. La dériſion qu'ils eſſuyent, ou l'impatience qu'ils cauſent, vient de ce que, par une petite vanité mal entendue, ils rompent ouvertement les *conventions* que les autres obſervent pour leur amuſement, ſans ſe croire plus dupes que ceux qui ne veulent pas ſe laiſſer tromper.

Plus on entre dans les détails-pratiques de la peinture, plus on apperçoit le nombre conſidérable de *conventions*, qui doivent néceſſairement s'établir & s'obſerver pour que cet art puiſſe exiſter. Une des plus indiſpenſables encore, eſt celle qui, relative à la différence de dimenſion, fait que nous nous prêtons à l'illuſion, même pour les imitations plus ou moins grandes que les objets imités. Sans une *convention* tacite, il ne pourroit certainement y avoir aucune illuſion pour le ſpectateur, & ſur-tout à l'égard des tableaux qui repréſentent la nature humaine, dont les dimenſions ordinaires nous ſont plus habituelles. Auſſi-tôt que l'art de la peinture s'établit, il s'établit donc auſſi

de la part de tous ceux pour qui ſes ouvrages ſont deſtinés, cette *convention*, qu'une figure de quelques pouces de hauteur repréſentera un homme ou une femme de la grandeur ordinaire. Dès-lors, chacun ſe charge, à l'aide de ſon imagination, de grandir ou de diminuer les figures petites ou coloſſales; & l'on conçoit aiſément que ſi l'imagination eſt ſuſceptible de ce miracle, relativement à la figure humaine, elle doit avoir moins de peine à opérer un ſemblable effet pour les objets inanimés, qui la plupart ſont ſuſceptibles eux-mêmes de très-grandes différences dans leurs dimenſions naturelles.

Ne paſſons pas ſous ſilence une autre *convention* non moins difficile à remplir, & ſur laquelle on ne réclame pas plus cependant que ſur celle dont j'ai déjà parlé; c'eſt celle de ſe prêter à l'immobilité effective dans les objets que l'imitation ſuppoſe en mouvement.

Il exiſte, dans les arts libéraux, deux genres d'imitation de la nature; les ouvrages de l'un de ces genres ſont dénués de mouvement, telles ſont les imitations produites par la peinture & la ſculpture: les productions de l'autre genre ſont douées de mouvement, ou s'opèrent à l'aide du mouvement; telles ſont les imitations qu'exécutent la pantomime, la poëſie, l'éloquence & la muſique.

Le premier genre exige que l'on ſuppoſe des inſtans d'exiſtence fixe & permanente dans le mouvement même. L'on peut comparer ces inſtans incommenſurables de fixité aux points mathématiques, ou plutôt à ces parties infiniment petites du cercle, lorſqu'on le regarde comme un polygone compoſé d'une quantité innombrable de côtés; une action & une expreſ-

ſion dans l'homme vivant, quelque promptes qu'elles ſoient, peuvent donc être conçues comme une ſuite de mouvemens ou de modifications innombrables du corps, des membres ou des traits, quoique cette diviſion ne puiſſe tomber ſous le ſens de la vue. C'eſt ſur cette vérité abſtraite que le peintre ſe fonde, & c'eſt d'après elle qu'il doit avoir pour but de repréſenter tout ce que comprend une de ces portions ou de ces modifications inſtantanées des actions, des mouvemens ou des expreſſions. Il doit l'imiter de maniere que rien ne ſoit retardé ni anticipé dans l'inſtant qu'il choiſit, & qu'il eſt le maître de choiſir. C'eſt de la plus ou moins grande exactitude dans l'obſervation de cette unité, que dépend en partie la vérité de l'imitation. L'on concevra aiſément, d'après ce développement, combien la perfection eſt difficile; parce que la nature, ne s'arrêtant pas dans le mouvement au regard, ni à la volonté du peintre, & pour la néceſſité qu'il en auroit, ſa mémoire & ſon imagination ſont ſes ſeules reſſources; & l'on ſait combien il eſt difficile à la mémoire, ſi ſujette à s'altérer, & à l'imagination ſi mobile, de ſe fixer à un point, & d'embraſſer de ce point tout ce qui peut y être relatif. Mais pour ne pas nous écarter de ce qui regarde les *conventions* reſpectives, je continuerai d'obſerver que le ſpectateur à ſon tour ſe prête à croire, autant qu'il peut, que l'inſtant ſuppoſé auquel l'artiſte s'eſt fixé dans ſon imagination, eſt aſſez ſenſible pour qu'il puiſſe juger ſi l'artiſte a fidèlement rendu tout ce qui peut y avoir rapport; il faut encore qu'il ſe prête à imaginer que cet inſtant ne fait que d'exiſter ou va paſſer, quoiqu'il ne paſſe pas en effet, & que le perſonnage repréſenté

en mouvement ſoit reſté immobile, comme s'il étoit frappé du regard de Méduſe.

Il exiſte, comme je l'ai dit encore, une infinité de *conventions* reſpectives qui appartiennent ou à l'eſſence de l'art, ou à ſa théorie, ou à la pratique. Parmi les *conventions* qui regardent plus particulièrement cette dernière, je ferois mention de celle qui a rapport aux couleurs matérielles, à l'aide deſquelles on imite ſur la toile les couleurs réelles des objets. On a pu prendre dans l'article BLANC de la lettre précédente, des notions qui ſont relatives à certaines *conventions*; car l'uſage du blanc & du noir, comme couleurs ſignificatives de la lumière & de la privation de la lumière, doit certainement être mis au nombre des *conventions*. Il en eſt de même des couleurs effectives ou réelles, avec leſquelles on imite, autant qu'on le peut, l'ombre qui n'eſt qu'une privation ou qu'une abſtraction.

Je dois obſerver que ſi dans le nombre infini des *conventions* dont je viens de donner une idée, il en eſt d'indiſpenſables, il en eſt auſſi qui ſont fondées ſur des opinions. Les *conventions* dont j'ai parlé ſont du premier genre, c'eſt-à-dire, qu'elles tiennent à la conſtitution de l'art : les autres ne ſont que des modifications de quelques-unes de ces *conventions*. Je donnerai pour exemple de celles-ci les différens ſyſtêmes de coloris adoptés particulièrement par certaines écoles, & adoptés ou convenus dans le pays où ils ont été exercés avec ſuccès & aſſez généralement enſuite par les amateurs de la peinture. Ces *conventions* dans le coloris regardent pluſieurs parties principales de l'art; elles ont pour objet, dans le clair-

obſcur, les ombres ſur-tout, & les teintes ſur leſquelles eſt fondée l'harmonie générale d'un tableau.

J'ai déjà fait comprendre à ceux qui ne ſont pas verſés dans les arts, que les ombres, qui, dans la nature, ne ſont qu'une privation de lumière, ſont repréſentées dans le tableau par une couleur véritable. Il faut ſe décider ſur la couleur qu'on employera pour cette illuſion. On ne doit pas y employer le noir, quoique cette couleur de la palette ſoit regardée en général comme repréſentative de la privation de la lumière. On a vu dans l'article BLANC, & on verra dans pluſieurs autres les raiſons qui doivent obliger les peintres à s'en abſtenir. Il faut donc, pour repréſenter les ombres, choiſir une autre couleur ou plutôt un mêlange de couleurs & de teintes, dont le réſultat rappelle à l'imagination du regardant l'idée & à peu-près l'effet de l'ombre. Dans le nombre des artiſtes qui ont médité ſur cet objet, en obſervant la nature, les uns ont cru remarquer qu'un ton bleuâtre, relatif à l'interpoſition de l'air, dominoit dans les ombres; d'autres (peut-être d'après le climat où ils étoient & l'heure du jour) ont cru appercevoir que des tons & des teintes rouſsâtres participoient le plus ſouvent à celle des ombres; d'autres, que c'étoit une couleur verdâtre ou jaunâtre. Ils ſe ſont décidés, d'après leur manière d'être affectés, ſoit qu'elle eût pour principe la conformation de leurs yeux, ſoit qu'elle eût d'abord été occaſionnée par les momens de la journée où ils étoient plus accoutumés à obſerver & à travailler, ou par l'expoſition de leur attelier, ou par la nature du climat & du ciel; enfin ils ſe ſont décidés ſur une teinte qu'ils ont dès-lors rendue plus ou moins dominante, juſques dans les demi-teintes

de leur ouvrage. Alors ce moyen adopté trop exclusivement est devenu *convention* dans le coloris, parce que les élèves de ces maîtres s'y sont conformés ; & comme plusieurs ont exagéré & exagèrent l'usage de ce moyen, qu'avoient adopté leurs maîtres, peut-être avec beaucoup plus de circonspection ; les uns ont peint roux ou doré, les autres bleu ou argenté, les autres jaune ou verd, & d'autres enfin, en tâchant d'éviter ces défauts & de rompre leurs teintes, ont peint sale ou gris dans les ombres, & dans l'accord de leur harmonie colorée.

Voilà une des *conventions* qui doit varier davantage, parce qu'elle a pour cause l'impossibilité de rendre la privation de la lumière par le même moyen que la nature. Cette sorte de *convention* commence toujours par s'établir de l'artiste observant à l'artiste opérant. Elle devient plus véritablement *convention*, lorsqu'elle est adoptée par d'autres, & enfin elle a tous les titres de *convention* dont elle est susceptible, lorsqu'elle est reçue par ceux qui s'occupent des ouvrages de peinture ; mais elle ne peut jamais devenir *convention* absolument générale & unanime.

Il existe des *conventions* dans la partie du dessin ; car parmi les dessinateurs, les uns tracent les contours & les formes des objets qu'ils dessinent, d'une manière très-marquée, en imprimant à presque tous les contours un certain carré, qu'ils ont apperçu dans quelques objets. Ils se fondent sur ce que cette manière a quelque chose de décidé, qui entraîne à l'idée qu'ils veulent donner du caractère des formes, & ils ressemblent aux auteurs qui adoptent dans leur style un caractère prononcé, & le mettent en usage à tout

propos. Alors ce caractère eſt une *convention* que le peintre ou l'écrivain ſe fait avec lui-même. D'autres artiſtes & d'autres écrivains arrondiſſent toutes leurs phraſes & tous leurs contours, & ceux-ci forment en eux-mêmes une *convention* qui a un inconvénient contraire à celle dont j'ai parlé; car la *convention* du ſtyle prononcé qui convient aux objets très-caractériſés, ne convient pas aux objets plus doux, & au contraire la *convention* du ſtyle coulant & arrondi qui conviendroit à une nymphe, à un adoleſcent, détruiroit toute l'énergie de la figure d'un Hercule..

Il faut toujours remarquer cependant que les *conventions* d'artiſtes, quoique ſujettes à une juſte critique, ſont adoptées, lorſqu'un grand mérite les ſoutient, & qu'elles le ſont auſſi, en raiſon des lumières de ceux qui s'occupent des ouvrages des arts; différence fort grande de ces *conventions* artielles avec pluſieurs *conventions* d'opinions & de préjugés, qui ſont rejettées ſi-tôt qu'on apperçoit clairement que ce ne ſont que des *conventions*. La compoſition pittoreſque ne comporte pas moins de *conventions* que les deux parties dont j'ai parlé, les contraſtes affectés, les repouſſoirs menteurs, & un nombre d'habitudes que prennent les artiſtes, ſont des eſpèces de *conventions* qu'ils forment avec eux-mêmes, ou qu'ils adoptent aveuglément, comme la plupart de celles de la ſociété; mais les dernières dont je viens de parler relativement à la compoſition, ne ſont adoptées ou tolérées que juſqu'à un certain point par les connoiſſeurs. Elles n'ont pas la même excuſe que les ſyſtêmes ſur la couleur des ombres & ſur l'harmonie : car l'obſervation de la nature apprend d'une manière bien décidée aux ar-

tiſtes qui l'étudient, qu'elle ne forme pas continuellement des contraſtes parmi les hommes qui vivent ou ſe trouvent enſemble ; que ſouvent au contraire, ils ſont aſſemblés pour le même but ou par le même intérêt ; que ſouvent leurs membres, leurs mouvemens enfin, ont la même direction ; que rien, en un mot, ne tend plus à donner l'idée d'un ſpectacle apprêté, que les contraſtes multipliés. Quant aux repouſſoirs qui conſiſtent en certains objets, grouppes ou terreins fort colorés ou fortement ombrés, que tant de peintres placent ſur le premier plan de leurs tableaux, les obſervateurs de la nature ne les pardonnent point aux peintres qui doivent l'obſerver plus ſouvent & plus exactement encore que les ſpectateurs de leurs ouvrages. L'on ſait généralement aujourd'hui que les objets ombrés qui ſe trouvent ſur les devans, ſont tranſparens, quoique vigoureux par la couleur locale ; que les ombres voiſines de celui qui les regarde, loin d'être noires & trop obſcures, laiſſent voir tous les détails, les formes, les couleurs des objets qui s'y rencontrent ; que la nature enfin n'a pas beſoin de cet artifice pour repouſſer, comme on dit en langage de l'art, les plans & les objets éloignés, parce que l'effet de l'interpoſition de l'air, les dégradations de tons & les proportions relatives des objets plus ou moins éloignés avec les objets rapprochés, ſuffiſent pour les mettre tous à leur place.

Je prononcerai encore plus déciſivement ſur les *conventions* qui regardent la partie de l'expreſſion ; & je dirai que celles par leſquelles certains artiſtes expriment en chargeant, & avec exagération, les affections, les paſſions, les mouvemens, ne peuvent & ne

doivent pas être adoptées. Elles ſont cependant tolérées trop fréquemment par les hommes qui ont peu de lumières ſur les arts. Pourvu qu'on excite en eux des ſenſations vives, ils ne cherchent pas ſi elles ſont motivées, & ne ſe ſoucient pas plus d'obſerver avant de décider, que le peuple d'une grande ville ne ſe ſoucie de s'inſtruire ſi un fait qu'on raconte eſt faux ou vrai, avant de dire ce qu'il en penſe.

Diſtinguez donc avec juſteſſe, jeunes élèves, premièrement, les *conventions* qui ſont établies & reçues avec unanimité par les artiſtes, ou plutôt par l'art lui-même, & par ceux à qui ſont deſtinés ſes ouvrages. Ces *conventions* ſont raiſonnables, lorſqu'on n'en abuſe pas, & elles ſont juſtement autoriſées.

Diſtinguez enſuite les *conventions* qui prennent leur ſource dans les atteliers, & qui ſe ſont enſuite fait adopter, mais qui ne peuvent l'être univerſellement. Celles-là ſont délicates, quoique néceſſaires à l'artiſte. C'eſt à l'intelligence, à l'obſervation, à l'étude bien raiſonnée des grands-maîtres, qu'il faut avoir recours pour ſe décider, & ſe garder ſur-tout de ſe livrer à cet égard avec une aveugle confiance.

Enfin regardez comme défauts, les *conventions* que vous n'êtes que trop diſpoſés à vous former par la diſpoſition d'eſprit ou de talent que vous avez reçue, plus ſouvent encore par négligence & par une certaine pareſſe d'eſprit; ces *conventions* ſe tournent en habitudes blâmables; elles ne peuvent être adoptées ni longtemps tolérées, & par conſéquent elles ne ſont *conventions* qu'à votre égard, & non à celui du public; je veux dire du public clairvoyant, à qui vous devez

soumettre le fort de vos ouvrages. (*Article de* M. Watelet.)

Conventions. A l'article qu'on vient de lire, & dans lequel M. Watelet eſt entré dans de ſi grands détails ſur les *conventions* pittoreſques, on peut ajouter que même les deux parties fondamentales de l'art, le deſſin & le clair-obſcur, ſont, à beaucoup d'égards, conventionnelles.

Les parties d'un corps ſont dans un nombre, ſinon infini, du moins inappréciables. Il s'en faut bien que l'artiſte puiſſe les rendre toutes; il ſe contente donc de choiſir celles qu'il peut & doit imiter. Pour faire ce choix, il conſidère les parties différentes de cette maſſe & à la diſtance où l'œil peut en ſaiſir l'enſemble ſans en remarquer les plus petits détails. Il néglige même encore une grande partie de ces détails qu'il pourroit très-bien remarquer; mais qu'il trouve indignes de ſon art, & qu'il appelle *les pauvretés de la nature*, comme certaines rides, certains plis de la peau, certaines formes ſubalternes enveloppées dans les grandes formes. Premier menſonge, puiſqu'il feint de rendre un nombre innombrable de parties, par un nombre qu'il ſeroit facile de calculer.

Après avoir menti dans le deſſin, il eſt forcé de mentir dans le clair-obſcur, puiſqu'il n'a pas à ſa diſpoſition une lumière véritable, ni l'entière privation de la lumiere. Il y a bien plus : c'eſt que la couleur très-peu lumineuſe par elle-même dont il ſe ſert pour repréſenter la plus grande clarté, n'eſt qu'une couleur plongée dans l'ombre.

En effet, ſi le tableau étoit frappé directement

de la lumière, il ſeroit reluiſant, & on n'y pourroit rien diſtinguer. Il faut donc, pour être vu, qu'il ſoit dans une place ombrée. La plus grande lumière que le peintre y a établie n'eſt donc qu'une lumière ombrée, ou, pour éviter ces deux expreſſions contradictoires, ce n'eſt qu'une couleur claire placée dans l'ombre. Ainſi la partie cenſée lumineuſe d'un tableau n'étant qu'une partie ombrée, il faut que la partie cenſée ombrée ſoit moins diſtincte qu'elle ne l'eſt dans la nature, ſans quoi l'illuſion ſeroit perdue. Comme le peintre part d'une couleur claire, mais ombrée, qu'il ſuppoſe être de la lumière, pour parvenir à une couleur obſcure, qu'il ſuppoſera être de l'ombre, quoique, dans ſon tableau, elle ne ſoit pas moins éclairée que la partie lumineuſe; comme d'ailleurs il a moins de tons dans les matériaux qu'il emploie que n'en a la nature dans l'immenſe variété de la création, il ne peut opérer que par comparaiſon. Puiſque, pour peindre la lumière, il part d'une couleur qui n'eſt pas lumineuſe par elle-même, & qui d'ailleurs eſt dans l'ombre, il doit rendre ſa ſeconde teinte plus obſcure auſſi qu'elle ne l'eſt dans la nature, & c'eſt en accumulant ainſi les menſonges, pour couvrir un premier menſonge, qu'il parvient à l'air de la vérité.

Ces obſervations très-fines & très-juſtes ont été faites par le célèbre de Mengs. Il en réſulte que le tableau le plus vigoureux eſt bien éloigné de la vigueur de la nature; puiſque le peintre, pour imiter la lumière la plus brillante, n'eſt parti que de la demi-teinte du blanc; & que, pour arriver à l'ombre la plus forte d'une étoffe noire, il ne peut employer non plus que la demi-teinte du noir. (*Article de M.* LEVESQUE).

COPIE, (ſubſt. fém.). Tableau fait d'après un autre tableau. On emploie auſſi ce mot pour les ſtatues, les deſſins, les eſtampes. Quand c'eſt le maître lui-même qui s'eſt copié, le ſecond tableau s'appelle un *double*. Il y a des copies faites avec tant d'art, qu'il eſt difficile de les diſtinguer des originaux. Il y en a qui ont été faites, ſous les yeux du maître, par d'habiles élèves, & retouchées par lui. Il y a enfin des tableaux qui ne ſont en quelque ſorte ni de vrais originaux, ni de véritables copies : tels ſont la plupart des tableaux de chevalet de Raphaël : il en faiſoit les deſſins, les laiſſoit peindre par ſes élèves, & y mettoit la dernière main.

Vaſari, témoin oculaire, raconte un fait capable de rendre circonſpects les connoiſſeurs qui prétendent ne pouvoir être trompés par des copies. Raphaël avoit fait le portrait de Léon X, Jules Romain y avoit travaillé. Le Duc de Mantoue obtint ce tableau du Pape Clément VII ; mais Octavien de Médicis différa d'envoyer le portrait, ſous prétexte de l'orner d'une bordure plus riche, & en fit faire une copie par André del Sarte. Ce fut cette copie qui fut envoyée au Duc. Perſonne ne ſoupçonna la ſupercherie ; Jules Romain lui-même, qui étoit à Mantoue, fut trompé comme les autres, & crut reconnoître l'ouvrage de ſa main. Il ne put être déſabuſé que par Vaſari, qui avoit vu faire la copie, & qui lui montra les marques qu'on y avoit miſes pour la reconnoître. Ce fait eſt à peine vraiſemblable ; mais il faudroit pouſſer à l'excès le pyrrhoniſme hiſtorique, pour récuſer en cette occaſion le témoignage de Vaſari.

Bien des artiſtes conviennent modeſtement qu'ils

pourroient être trompés à des *copies* : les marchands ſont loin de faire le même aveu, & l'on trouve des amateurs qui s'expriment à cet égard comme les marchands.

En général, de belles parties des originaux ſont perdues dans les *copies*; celles ſur-tout qui dépendent de la main du maître, & cette liberté qui donne tant de charmes au travail. Mais d'autres parties bien importantes ſont conſervées, ſi le copiſte eſt habile : la compoſition, l'entente générale du clair-obſcur & de la couleur, le deſſin, ſi l'on en excepte les plus grandes fineſſes & l'extrême intelligence. On recherche une eſtampe faite d'après un bon tableau; une bonne *copie*, même une *copie* paſſable en donne encore une idée plus juſte. Les *copies* ne ſont donc pas mépriſables; mais elles ſont dédaignées par la vanité des amateurs. Ils les rejettent avec dédain quand ils ſont avertis; ils les révèrent comme des originaux quand ils ſont abandonnés à leurs propres connoiſſances. Ils ſont parvenus à les faire mépriſer des jeunes artiſtes qui pourroient en retirer de grands avantages.

On diſtingue trois ſortes de *copies :* les premières, fidèles & ſerviles; les ſecondes, faciles & peu fidèles; les troiſièmes, fidèles & faciles à la fois. La gêne que le copiſte a éprouvée dans les premières, les fait aiſément reconnoître, quoique le deſſin & la couleur de l'original y ſoient conſervés.

La facilité des ſecondes peut leur donner une apparence d'originalité; mais comme le copiſte ne s'eſt pas aſſervi à imiter exactement la touche, le pinceau, le ſtyle du maître qu'il a copié, on voit que le tableau n'eſt pas de la main de ce maître.

Les troiſièmes, réuniſſant la facilité à une imitation préciſe, jettent dans le doute les plus grands connoiſſeurs.

Au reſte ſi Jules-Romain fut trompé à la *copie* du portrait de Léon X, c'eſt que le tableau original n'étoit pas entièrement de lui, & que ſon travail avoit été en grande partie recouvert par celui de Raphaël. On a beau raconter qu'un élève d'un peintre habile copia ſi parfaitement un tableau de ſon maître que celui-ci y fut trompé. Croire tout ce qu'on raconte, ſans en examiner la poſſibilité, c'eſt ſe diſpoſer à prendre pour des vérités une foule d'erreurs. M. Chardin aſſuroit qu'il ne ſe méprendroit jamais aux *copies* que l'on pourroit faire de ſes tableaux. Il faut avouer que tous les peintres ne ſont pas auſſi difficiles à copier que M. Chardin. (*Article de M.* LEVESQUE).

COPIER, *faire des copies.* Des hommes qui n'ont pas aſſez de talent pour produire de bons ouvrages, ſe conſacrent à *copier* les ouvrages des autres : ce ſont des *copiſtes.* De jeunes artiſtes copient les bons tableaux pour apprendre à les imiter ; ce ſont des *étudians*, des *élèves.* Des hommes qui ont un talent déjà formé, copient des ouvrages des grands maîtres pour acquérir des parties qui leur manquent. Le Pouſſin a copié le Titien ; Rubens a copié Raphaël : ces exemples ſemblent prouver que cet exercice rapporte peu de fruit quand on a déjà une manière faite.

Cette pratique de *copier*, néceſſaire aux commençans, ne doit pas être trop long-temps continuée. On riſque de ſe fatiguer à *copier* ſervilement les ouvrages des autres. L'ennui ſeul que cauſe cet exercice con-

tinuel peut dégoûter de l'art. On peut auſſi contracter l'habitude de ne voir la nature qu'avec les yeux des autres, & de ne l'imiter en quelque ſorte qu'avec le pinceau des autres. Il eſt à craindre enfin qu'on ne parvienne pas à s'approprier les beautés des modèles qu'on copie, mais qu'on prenne leurs défauts, & qu'on les exagère encore. D'ailleurs, il n'eſt aucun chef-d'œuvre qui, dans certaines parties, n'offre ce qu'on peut appeller *des lieux communs de l'art*, & l'étudiant en tireroit peu d'inſtruction. Il eſt d'autres parties qui ſont foibles & défectueuſes, qui tiennent à la manière propre de l'artiſte & non pas à la nature. Il ne ſuffit pas de prendre pour exemple un bel ouvrage; il faut en choiſir les belles parties.

Si la principale beauté d'un tableau conſiſte dans l'effet général, on pourra prendre, en quelque ſorte, note de cet effet par une eſquiſſe, *copier* la penſée plutôt que la touche, l'enſemble plutôt que les détails, & marcher dans la carrière des grands maîtres, ſans repaſſer ſervilement ſur leurs traces. Les facultés de l'ame s'engourdiſſent, quand elles ne ſont pas exercées, quand on ne fait d'autre effort que celui de doubler les productions des autres. Nous n'avons fait que retracer dans cet article les conſeils que M. Reynolds a donnés aux élèves de l'académie royale de Londres. (*Article de M.* LEVESQUE.)

CORRECTION, (ſubſt. fem.) « La *correction* du » deſſin conſiſte dans l'obſervation exacte des juſtes » proportions du corps, conformément à l'indication » qu'en donnent les ouvrages des grands maîtres, les » chef-d'œuvres de l'antique, & le beau choix de la

» nature. Donner à une figure plus ou moins de no-
» bleſſe, de *Svelteſſe*, de grandeur, ſuivant l'âge,
» l'état, le ſexe & le caractère du perſonnage ; en
» travailler toutes les parties; en reſſentir ou en paſſer
» légèrement les contours & les muſcles, relativement
» au genre de ſon action ; réformer ſur les beautés de
» l'antique les inſipidités du modèle rarement parfait,
» & ajouter à ces beautés les vérités de la nature ; voilà
» ce qui conſtitue un deſſin correct. » (*Traité de Peinture de Dandré Bardon*). Le ſavant profeſſeur me paroît avoir ici trop exigé, en demandant pour la *correction*, ce qui conſtitue l'élégance, le grand ſtyle, le beau choix. Il ſuffit à la *correction*, que la nature, même commune, ſoit fidellement imitée, que les emboîtemens, la longueur & la forme des os, les attaches, la forme & l'action des muſcles ſoient bien accuſés, bien rendus. C'eſt pour parvenir au beau & non pas au correct qu'on réforme le modèle vivant ſur les beautés de l'antique. Il y a des figures de Rubens qui ſont d'un deſſin correct & même ſavant, quoiqu'elles ne ſoient pas réformées ſur l'antique, quoique les formes n'en ſoient pas même du plus beau choix qu'on puiſſe faire dans la nature. On ne pourra pas même accuſer d'incorrection une figure difforme, lorſque l'artiſte a eu intention de rendre les difformités que lui préſentoit ſon modele. Une incorrection eſt toujours une faute, & ce n'en eſt pas une de peindre un boſſu, un boiteux, un rachitique avec leurs difformités. En un mot, des fautes conſtituent l'incorrection du deſſin ; le choix d'une nature commune l'empêche d'être beau ; l'imitation des pauvretés de la nature d'être grand ; le défaut de ſvelteſſe, d'être élégant ; & le défaut

faut de conformité avec l'antique & avec les plus rares beautés de la nature obſervées dans différens modèles, d'être idéal. (*Article de M.* LEVESQUE).

CORRESPONDANCE *des parties.* La *correſpondance*, l'accord des différentes parties d'une même figure, mérite une attention particulière. Le peintre, ſuivant le caractère qu'il veut donner à une figure, peut choiſir une proportion haute, courte, médiocre, forte, ſvelte; mais ſon choix fait, il faut que toutes les parties de la figure ſoient exactement proportionnées entre-elles. Si les bras ſont muſculeux, les jambes ne doivent pas l'être moins; ſi les mains ſont charnues, les pieds ne doivent pas être ſecs; ſi la face arrondie témoigne une ſanté brillante, tout le corps doit briller d'un égal embonpoint. Il eſt vrai que, dans la nature, le modèle n'offre pas toujours cet accord parfait entre toutes ſes parties; mais alors le modèle eſt défectueux, & l'art ne doit pas le ſuivre dans ſes défectuoſités. L'artiſte n'eſt pas obligé de choiſir toujours un modèle de la plus élégante proportion; mais il doit être conſtant à la proportion qu'il a une fois choiſie.

Quelquefois un artiſte, content de certaines parties d'un modèle, prend pour d'autres parties un modèle différent qui les a plus belles que le premier. Mais il ne ſuffit pas de chercher la beauté abſolue; il faut encore avoir égard à la beauté relative; il faut examiner ſi les deux modèles ſont à-peu-près du même âge, de la même ſtature, du même embonpoint. La belle main d'un adoleſcent n'eſt pas une belle main pour un homme fait, ni même pour une femme. Les belles

[illegible] (*Article* [illegible].

[illegible] dans l'art de [illegible] exige des [illegible] relativement aux usages des temps, [illegible] à nature des lieux. L'exac- [illegible] à cette loi, eſt difficilement [illegible] les infractions trop ſen- [illegible] ces grandes marques dénotent une igno- [illegible] ſolidement, ou une bizarrerie [illegible].

[illegible] la compoſition, ou plutôt [illegible] pittoreſques, entraîne le peintre [illegible], dans leſquelles, au fond, l'*artiſte* [illegible] ſe trouvent de ſes ouvrages, gagnent plus [illegible]. Si les juges des ouvrages de pein- [illegible] nous ſavans, inſtruits, *habituellement* [illegible] détails de l'hiſtoire ancienne & moderne, [illegible] dans la connoiſſance de l'anti- [illegible], l'habitude du *coſtume* ſeroit ſans doute re-

gardée comme une des loix les plus importantes de la peinture ; ſi, d'une autre part, la plus nombreuſe partie de ceux qui s'occupent & qui jouiſſent des ouvrages de la peinture, étoient d'une telle ignorance ou ſi indifférens ſur la plupart des convenances de ce genre, qu'ils ne puſſent s'appercevoir des fautes de *coſtume*, ou qu'ils regardaſſent comme fort peu intéreſſant qu'un perſan eût l'habillement d'un Grec, & qu'un Conſul n'eût pas ſa toge, le *coſtume* pencheroit à être abſolument arbitraire.

Ces deux extrêmes exiſtent ſucceſſivement, lorſque les ouvrages de peinture ſont expoſés librement aux regards du public. Les hommes inſtruits (trop peu nombreux à la vérité pour avoir la plus grande autorité) s'attachent rigoureuſement à la conformité que doit avoir la repréſentation avec le *coſtume*, dont ils connoiſſent les détails : la foule plus nombreuſe des hommes du commun, ou de ceux qui ſont profondément ignorans, ne fait attention aux habillemens, aux armes, aux acceſſoires relatifs au *coſtume*, qu'autant que ces objets plaiſent ou déplaiſent à leurs yeux ; & ce qu'il eſt bon d'obſerver, c'eſt que les ſavans, égarés par l'amour-propre de leur érudition, ſe permettent quelquefois une aſſez grande indulgence ſur l'incorrection, ſur les défauts du *clair-obſcur*, & même ſur les fautes d'expreſſion, pourvu que l'artiſte ait obſervé d'ailleurs avec une ſcrupuleuſe exactitude les formes des vêtemens, des armures & des autres objets qui déſignent préciſément le temps, l'époque, la circonſtance qui fixent toute leur attention. Il peut en exiſter même qui, réſiſtant à l'attrait du ſentiment, ſe refuſeroient à cette partie ſi

ſéduiſante, qui parle au cœur, & qui fait pardonner tant d'autres fautes, je veux dire la grace & la ſenſibilité, ſi malheureuſement ils découvroient une violation de cette convenance ſcientifique, à laquelle les attachent excluſivement les travaux, les peines & les veilles qu'ils ont employés pour s'en inſtruire.

On ſent aiſement (ce qu'il eſt raiſonnable d'inférer) que lorſqu'il s'agit de ſe décider entre ces deux excès contraires, on doit tenir, le plus qu'il eſt poſſible, un milieu entre la ſévérité trop minutieuſe, & la trop grande indulgence. Si la balance panche vers un côté, ce doit être du côté qui, donnant plus d'intérêt à l'ouvrage, méritera plus d'indulgence, en cas qu'il ſoit critiqué; car il faut obſerver que la ſévérité des différentes loix de la peinture, doit être d'autant plus ou moins rigoureuſe que leur objet eſt plus ou moins poſitif.

Les règles des proportions, celles de la perſpective & de la pondération, ſont abſolues, parce qu'elles ſont poſitives. Le clair-obſcur a droit à plus d'indulgence; parce que ſans ceſſe variable dans la nature, & difficile à démontrer rigoureuſement, il laiſſe quelques ſuppoſitions, à la volonté de l'artiſte. La juſteſſe impoſée à l'expreſſion, a quelques nuances arbitraires, parce que la connoiſſance qu'en ont les hommes, n'eſt pas généralement la même, & qu'elle ne comporte pas de règles fixes; auſſi certaines fineſſes dont elle eſt ſuſceptible, échappent-elles à ceux qui ſont peu ſenſibles, peu attentifs, ou peu exercés à les démêler dans la nature, & les approximations ſuffiſent au plus grand nombre.

Le *coſtume* eſt, à ce que je crois, moins con-

nu, moins démontré, & par conſéquent encore plus ſuſceptible de licences. Mais il eſt pourtant des bornes dans leſquelles ces licences doivent ſe contenir; car ſi la ſévérité ne doit pas être trop rigoureuſe, les libertés exceſſives qui offenſent trop la vérité, approchent de l'ignorance & de la barbarie, dont les idées humilient les hommes qui font partie des ſociétés éclairées.

Pour parvenir à un ſentiment modéré, il faut conſidérer qu'en peinture le genre de l'hiſtoire embraſſe ce qui eſt fabuleux & ce qui eſt hiſtorique.

Le fabuleux le plus en uſage dans la peinture, eſt celui qu'offre aux artiſtes la mythologie égyptienne & grecque.

Ce que les auteurs & les monumens nous ont tranſmis ſur les divinités payennes, offre un coſtume qui originairement a dû participer des changemens plus ou moins grands que les mœurs & les uſages ont occaſionnés. Sur ces détails, dans les pays où ces divinités étoient honorées, les artiſtes anciens ont eu le droit eux-mêmes de prendre quelques libertés, ce qui autoriſe déjà celles que nos artiſtes peuvent ſe permettre; cependant comme le coſtume ancien renferme certains acceſſoires abſolument caractériſtiques, tels que ſont des attributs indiſpenſables qui font connoître les Dieux, les Déeſſes, certains héros & les différens climats, nos artiſtes doivent diſtinguer dans le coſtume ce qui demande d'être reſpecté. Le coſtume de la mythologie eſt donc en général celui qui ſe prête davantage en quelques parties, & qui rend auſſi plus blamables les tranſgreſſions importantes; d'ailleurs ce coſtume, à-peu-près renfermé dans ce

que nous ont tranſmis les Poëtes célèbres, & dans ce que nous offrent un certain nombre de ſtatues, de bas-reliefs & de médailles, eſt facile à connoître, au moins ſuperficiellement, par les artiſtes à qui ces ſources doivent être plus familieres.

En effet, l'étude de ce qu'on appelle l'*antique*, qui fait l'objet des occupations les plus aſſidues des artiſtes, les inſtruit du coſtume, en même-tems qu'elle les inſtruit de ce qui eſt le plus eſſentiel à leur art, de ſorte que, par cette heureuſe réunion, ils gagnent ſur l'emploi du temps, trop court & trop rapide pour la multiplicité des connoiſſances qu'ils doivent acquérir. Ils apprennent donc à la fois comme ils doivent deſſiner pour parvenir à repréſenter les formes humaines les plus parfaites, & comme ils doivent revêtir & parer ces formes conformément aux temps, dont les grands artiſtes & les grands poëtes leur ont conſervé le ſouvenir. Il en réſulte que manquer groſſièrement au *coſtume* mythologique des anciens, ſeroit avouer qu'on n'a point deſſiné, ou qu'on a étudié trop ſuperficiellement les monumens qui ſont devenus les baſes de l'art.

De même, ne pas repréſenter Achille, Diomède, Ajax, Ænée avec les armes & les habillemens qui leur conviennent, ce ſeroit avouer qu'on n'a lu ni Homère, ni Virgile; & cette négligence ſeroit aujourd'hui moins pardonnable que jamais, quoique la connoiſſance approfondie de l'antiquité ſoit peut-être plus rare parmi nous qu'elle n'a été. Mais s'agit-il de repréſenter quelques traits ou quelqu'action tirés des hiſtoires & des monumens moins connus, des temps plus reculés, ou des temps plus modernes dont on s'oc-

coupe moins ; d'un côté les peintres ſont refroidis ſur l'exactitude du *coſtume* par les recherches qu'ils ſeroient obligés de faire, recherches plus étrangères à leur art que celles dont j'ai parlé, & qui prendroient ſur le temps dont ils croyent avoir un emploi plus indiſpenſable à faire pour les autres parties de leur art ; de l'autre, ils conſidèrent le petit nombre de juges qui ſont en état de leur ſavoir gré d'une ſi pénible exactitude.

Une autre raiſon s'oppoſe ſouvent encore à la bonne volonté qu'ils pourroient avoir ; c'eſt que le *coſtume* de pluſieurs pays & de pluſieurs temps n'ayant pas été adapté aux arts, qui ne floriſſoient point aſſez alors, ou y ayant été employé d'une manière mal-adroite & barbare, les artiſtes ſe trouvent rebutés par une diſconvenance pittoreſque qui leur ſemble une ſuffiſante excuſe.

Mais, je le répete, ils ne ſont pas autoriſés par ces difficultés & ces raiſons à des tranſgreſſions qui bleſſent trop la vérité.

Les ſecours que peuvent employer les artiſtes pour ſe tirer de ces embarras, ſont les ouvrages que des ſavans, amis des arts, ont déjà compoſés pour leur épargner la perte d'un temps, que l'étude de leur art ne peut leur permettre de ſacrifier.

Peut-être la méthode la plus raiſonnée n'a-t-elle pas encore été miſe en uſage à cet égard ; & je penſe qu'un des points de vue qu'il faudroit avoir dans ces ouvrages, ſeroit premièrement de diviſer les temps hiſtoriques, quant au *coſtume*, par intervalles, qui ne devroient pas être égaux.

En effet les hiſtoires des temps très-anciens per-

mettent que les artiſtes, ſans trop bleſſer les vérités hiſtoriques, choiſiſſent dans un eſpace de temps aſſez conſidérable, les *coſtumes* qui s'accordent le mieux à l'intérêt pittoreſque, d'autant plus que les différences partielles & ſucceſſives qui pourroient avoir exiſté ſont à peine connues.

Cette latitude ne doit pas être auſſi grande dans les ſiècles plus floriſſans, parce que trop de livres ou de monumens, & une tradition trop répandue autoriſent à exiger plus d'exactitude & à juger avec plus de rigueur.

Voilà une idée générale des baſes que peuvent prendre, à l'égard du *coſtume*, les artiſtes & les auteurs. Je dois dire encore un mot des incertitudes où ſe trouvent les peintres relativement au *coſtume* de nos temps modernes.

Le *coſtume* en uſage de nos jours, les contrarie ſouvent, ſur-tout lorſqu'ils le comparent à des uſages plus favorables à leurs travaux : en effet la coëffure & les habillemens Grecs & Romains ſont ſans contredit préférables pour l'intérêt de l'Art à nos vêtemens ordinaires, parce que nos habits, & la plus part de nos coëffures altèrent ou déguiſent le nud & les formes de la nature.

Je ne repéterai pas ici d'une part tout ce qu'on a dit ſur l'extravagance & la mobilité continuelle de nos modes, qui la plupart, en effet, changent les proportions naturelles, & qui par-là ſont auſſi contraires à l'intérêt des perſonnes qui les adoptent, qu'aux arts. Je ne répéterai pas non plus ce qu'on peut dire en faveur de ce qu'on appelle vérité à cet égard ; cette vérité qui change chaque année ne perd-t-elle

pas de ſes droits en raiſon de ſa mobilité ? Mais les licences trop grandes, qui ne ſont pas racheтées par de très-grandes beautés, ſont auſſi contraires à la raiſon & à l'art, que la trop grande exactitude à ſuivre l'uſage, ſi l'ouvrage où on peut la louer, n'a que ce ſeul mérite. Il eſt certain qu'un Monarque François, repréſenté nud, & le front & les épaules ſeulement couverts d'une large & ample perruque, eſt un objet ridicule & un abus exceſſif de la liberté que ſe ſont donné de tout temps les peintres, comme les poëtes. Il eſt certain encore qu'il faut qu'un Roi, un grand, un héros modernes, habillés de l'habit & de la coëffure les plus en uſage parmi nous, ayent un caractère bien noble & bien impoſant, pour réparer ce que cet ajuſtement en diminue. Le milieu raiſonnable eſt de choiſir au moins dans tous nos ajuſtemens de guerre, par exemple, & même de chaſſe, en ſe permettant encore d'y faire quelques légères corrections, ceux qui contrarient moins les formes naturelles, qui dérobent moins les proportions, qui cachent moins les jointures, & c'eſt au génie à faire d'autant plus d'effort que la mode ſemble lui oppoſer de plus grands obſtacles.

Mais ſi l'artiſte brave la critique en empruntant un *coſtume* abſolument étranger, il faut, comme je l'ai dit, qu'il en tire un tel avantage, qu'on ſoit forcé de lui pardonner cette licence.

D'ailleurs, dans le *coſtume* héroïque, par exemple, en ſe rapprochant autant qu'il eſt poſſible de celui de l'antiquité, on doit éviter certaines diſſemblances trop grandes, telles que les armes inuſitées parmi nous, & la nudité de pluſieurs parties du corps, qui con-

venoit à des climats plus chauds que le nôtre, & que notre température, principe d'une partie de nos uſages, rend trop invraiſemblable. (*Article de M. Watelet*).

Costume. Après l'article ingénieux de M. Watelet, nous croyons devoir placer celui de M. le Chevalier de Jaucourt, parce qu'il renferme des principes plus poſitifs.

Le *coſtume* eſt l'art de traiter un ſujet dans toute la vérité hiſtorique : c'eſt donc, comme l'a défini fort bien l'auteur du dictionnaire des beaux arts, l'obſervation exacte de ce qui, ſuivant le temps, fait reconnoître le génie, les mœurs, les loix, le goût, les richeſſes, le caractère & les habitudes du pays où l'on place la ſcène d'un tableau. Le *coſtume* renferme encore tout ce qui conſtitue la chronologie, & la vérité de certains faits connus de tout le monde; enfin tout ce qui concerne la qualité, la nature & la propriété eſſentielle des objets qu'on repréſente.

Suivant ces règles, dit M. l'Abbé Dubos (& les gens de l'art conviennent de la juſteſſe de ces réflexions), il ne ſuffit pas que, dans la repréſentation d'un ſujet, il n'y ait rien de contraire au *coſtume*, il faut encore qu'il y ait quelques ſignes particuliers pour faire reconnoître le lieu où l'action ſe paſſe, & quels ſont les perſonnages du tableau.

Il faut de plus repréſenter les lieux où l'action s'eſt paſſée, tels qu'ils ont été, ſi nous en avons connoiſſance; &, quand il n'en eſt pas demeuré de notion préciſe, il faut, en imaginant leur diſpoſition, prendre

garde de ne ſe point trouver en contradiction avec ce qu'on en peut ſavoir.

Les mêmes règles veulent auſſi qu'on donne aux différentes nations qui paroiſſent ordinairement ſur la ſcène des tableaux, la couleur du viſage, & l'habitude de corps que l'hiſtoire a remarqué leur être propres. Il eſt même beau de pouſſer la vraiſemblance juſqu'à ſuivre ce que nous ſavons de particulier des animaux de chaque pays, quand nous repréſentons un évènement arrivé dans ce pays-là.

Le Pouſſin, qui a traité pluſieurs actions dont la ſcène eſt en Egypte, met preſque toujours dans ſes tableaux des bâtimens, des arbres ou des animaux qui, par différentes raiſons, ſont regardés comme étant particuliers à ce pays.

Le Brun a ſuivi ces règles avec la même ponctualité dans ſes tableaux de l'hiſtoire d'Alexandre; les Perſes & les Indiens s'y diſtinguent des Grecs à leur phiſionomie autant qu'à leurs armes : leurs chevaux n'ont pas le même corſage que ceux des Macédoniens; conformément à la vérité, les chevaux des Perſes y ſont repréſentés plus minces. On dit que ce grand maître avoit été juſqu'à faire deſſiner à Alep des chevaux des Perſes, afin d'obſerver même le *coſtume* ſur ce point.

Enfin, ſuivant ces mêmes règles, il faut ſe conformer à ce que l'hiſtoire nous apprend des mœurs, des habits, des uſages & autres particularités de la vie des peuples qu'on veut repréſenter. Tous les anciens tableaux de l'écriture ſainte ſont fautifs en ce genre. Albert Durer habille les Juifs comme les Allemands de ſon pays. Il eſt bien vrai que l'erreur d'introduire

dans une action des perſonnages qui ne purent jamais en être les témoins, pour avoir vécu dans des ſiècles éloignés de celui de l'action, eſt une erreur groſſière où nos peintres ne tombent plus. On ne voit plus un Saint François écouter la prédication de Saint Paul, ni un confeſſeur, le crucifix en main, exhorter le bon larron; mais, ne peut-on pas reprocher quelquefois aux célèbres peintres de l'école Romaine, de s'être plus attachés au deſſin, & à ceux de l'école Lombarde, à ce qui regarde la couleur, qu'à l'obſervation fidèle des règles du *coſtume*? C'eſt cependant l'aſſujettiſſement à cette vraiſemblance poétique de la peinture, qui, plus d'une fois, a fait nommer le Pouſſin le *peintre des gens d'eſprit*, gloire que le Brun mérite de partager avec lui. On peut ajouter à leur éloge d'être *les peintres des ſavans*.

On comprend encore dans le *coſtume* tout ce qui concerne les bienſéances, le caractère & les convenances propres à chaque âge, à chaque condition, &c. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*

Nous ne renverrons pas les artiſtes, pour la ſcience du *coſtume*, à des livres qu'il ſoit difficile de ſe procurer, ou écrits dans une langue peu familière à la plupart d'entr'eux. Ils trouveront d'utiles inſtructions dans les *coſtumes des anciens peuples*, par M. Dandré Bardon. Il ſemble inutile de leur recommander l'étude des bas-reliefs antiques : ils y ſont appellés par l'étude de leur art. Les livres de voyages leur procureront une récréation néceſſaire après leurs travaux, & des connoiſſances dont ils pourront avoir beſoin (L.)

COUCHE (ſubſt. fem.) ce mot ſignifie en peinture un enduit de couleur qu'on met ſur des treillages, des trains de caroſſes, des auvents &c., ſur des planches, ſur des murailles, ſur des toiles avant de peindre deſſus. On appelle cette façon d'enduire, *imprimer*. Cette toile, dit-on, n'a eu qu'une *couche* de *couleur*. On dit bien en peinture *coucher la couleur*. Avant de fondre les couleurs, il faut qu'elles ſoient *couchées*: mais on ne dit pas: *ce tableau a eu trois couches de couleurs*, pour exprimer qu'il a été repeint trois fois ſur l'ébauche: (*ancienne Encyclopedie*)

On pourroit employer ce mot, ſi l'on peignoit comme Pline prétend que Protogene peignit ſon Jaliſe « » Il mit, dit-il, à ce tableau quatre couleurs l'une » ſur l'autre, pour le défendre des injures du tems » & de la vétuſté, afin qu'une couleur venant à » tomber l'autre lui ſuccédât. » Il faut donc croire, ſur la foi de Pline, que Protogene fit quatre fois ſur la même planche ce même tableau, copiant toujours avec la plus froide exactitude, ſur la *couche* ſupérieure ce qu'il avoit fait ſur la *couche* inférieure.

» Cette manière de s'exprimer, dit M. Falconet, *il mit* » *quatre couleurs l'une ſur l'autre*, n'eſt point celle » d'un connoiſſeur; 1°. parce qu'elle ne préſente à » l'eſprit aucun des procédés de l'art; 2°. parce qu'elle » n'eſt pas claire; 3°. parce qu'elle eſt triviale & » qu'elle eſt dans les termes dont on ſe ſerviroit » pour l'impreſſion d'une toile. Peut-être Protogene » a-t-il ébauché & empâté trois fois ſon tableau » avant de le finir; opération qui demande de la cha- » leur: mais s'il a peint quatre tableaux finis l'un » ſur l'autre, étoit-ce un peintre? Pline ne voit pas

» combien cette marche & ces petits moyens ſont » oppoſés aux reſſorts, à l'eſprit, aux procédés de » l'art : la fatigue & l'ennui devoient au moins ſau- » ter aux yeux dans ce triſte chef-d'œuvre ».

Il y avoit un chien dans ce tableau, & le peintre ne pouvoit exprimer d'une manière ſatisfaiſante la bave de ce chien haletant. Dans ſa colère, il jetta ſon éponge chargée de couleur contre cette partie, & ce hazard produiſit ce que ſon travail & ſon adreſſe n'avoient pu rendre. Mais, dit plaiſamment M. Falconet, « la bave du chien avoit elle les quatre *couches* » de couleur, ou Protogène avoit-il jetté ſuc- » ceſſivement l'éponge aux quatre chiens ? (*Article de M.* LEVESQUE.)

COULEUR (ſubſt. fem.) Ce mot dans la langue de la peinture, a pluſieurs acceptions différentes. Il ſignifie, comme dans la langue ordinaire, l'apparence que les rayons lumineux donnent aux objets : *la couleur de cette drapperie, eſt d'un jaune tendre, d'un bleu foncé.* Il ſignifie les ſubſtances minérales ou autres, que les peintres employent pour imiter la couleur des objets qu'ils repréſentent. Ainſi l'ocre, le vermillon, la laque, le ſtil de grain ſont des couleurs. Il ſignifie enfin le réſultat de l'art employé par le peintre pour imiter les couleurs de la nature : c'eſt ainſi que l'on dit *ce peintre a une bonne couleur, la couleur de ce tableau eſt d'une grande vérité.* C'eſt dans ce dernier ſens, que nous allons traiter de la couleur.

Il faudra joindre à cet article les excellentes *réflexions* de M. d'Oudry *ſur la manière d'étudier la couleur,*

que M. Watelet a inſérées dans ſon article *Conférence*.

Indépendamment de l'habileté à repréſenter ſur la toile les couleurs propres aux objets qu'on imite, l'entente du *clair-obſcur*, c'eſt-à-dire la diſtribution des lumières & des ombres, entre pour beaucoup dans l'art du coloriſte. On peut même dire que cette ſeule partie exprimée d'un ton vigoureux, peut ſans une imitation fort étudiée de la *couleur propre*, donner un grand effet à un tableau. Cette vérité eſt démontrée par les deſſins d'une ſeule *couleur*, les eſtampes, & les tableaux en griſaille ou de *clair-obſcur*. Auſſi dit-on ſouvent, en parlant d'une eſtampe, qu'elle eſt d'une bonne *couleur*, d'une *couleur* vigoureuſe, quoiqu'elle n'offre en effet que du clair & de l'obſcur, c'eſt à-dire du noir & du blanc.

Les tableaux des plus grands maîtres de l'école romaine, & ſur-tout leurs freſques, pourroient être regardés, ſi je puis m'exprimer ainſi, comme des ouvrages de *clair-obſcur* enluminés. La pratique ordinaire de ces artiſtes, étoit de faire des cartons ou deſſins fort étudiés des différentes parties de leurs ouvrages. C'étoit d'après ces deſſins d'une ſeule *couleur*, qu'ils peignoient ſans prendre la nature pour imiter la *couleur* propre des objets. Auſſi voit-on, quelles que ſoient les *couleurs* de leurs drapperies, rouges, jaunes, bleues, qu'ils les peignoient ſur les mêmes principes que ſi elles euſſent été blanches. Une draperie rouge, par exemple, eſt peinte chez eux, comme s'ils euſſent copié une étoffe blanche avec une couleur rouge, ou à-peu-près comme on feroit l'étude d'une draperie blanche avec du crayon de ſanguine. C'étoit ainſi que peignoit Raphaël.

Dès que l'art naiſſant employa quelque choſe de plus qu'un ſimple trait pour imiter la nature, dès qu'il ſut donner quelque relief aux objets, il fut obligé d'exprimer les lumières & les ombres; car ſans ombre & ſans lumière tous les objets viſibles n'offriroient qu'une ſurface plane. L'art du *clair-obſcur* a donc pris naiſſance en même tems que la peinture. Mais ce n'eſt pas de cette première ſimplicité de l'art qu'on entend parler, quand on demande ſi les peintres de l'antiquité connoiſſoient le *clair-obſcur*, ou quand on dit de quelques peintres célèbres entre les modernes, qu'ils ne le connoiſſoient pas.

On entend par le *clair-obſcur* pris dans cette dernière acception, le contraſte des parties claires & des parties obſcures du tableau, l'artifice par lequel un peintre diſtribue ſavament en grandes maſſes qui ſe prêtent une valeur mutuelle, les clairs & les bruns, les jours & les ombres.

Si l'on borne la doctrine du *clair-obſcur* à l'incidence des lumières & des ombres, elle ſe réduit à ſavoir quelle ombre doit recevoir & porter un corps placé ſur un certain plan & expoſé à une certaine lumière. Ce n'eſt point un art, c'eſt une pratique ſoumiſe à la démonſtration, qui ſe fait en tirant des lignes du corps lumineux, ſur le corps éclairé.

La théorie du *clair-obſcur* porte ſur un plus grand nombre d'obſervations. Nous allons les rapporter ici d'après le célèbre Mengs.

1°. Si vous préſentez un corps ſphérique à la lumière, elle frappera ſur la partie ſaillante & gliſſera ſur les parties ſuivantes, ſe dégradant toujours juſqu'à la partie ombrée. Dans cette partie, la plus grande

grande obſcurité ne ſera pas ſur l'extrêmité. La lumière ſuit les mêmes loix ſur les corps, qui, ſans être parfaitement ſphériques, tendent cependant à une forme ronde.

2°. La lumière rejaillit de l'objet qu'elle éclaire ſur celui qui l'avoiſine. Ainſi l'extrêmité de la partie ombrée eſt la moins obſcure, parce qu'elle reçoit la lumière réfléchie de l'objet qui l'approche. Une ombre également forte dans toute ſon étendue ne repréſenteroit donc pas une ombre, mais un trou dont aucun reflet ne diminueroit nulle part l'obſcurité.

3° Un corps entrepoſé entre un autre corps & la lumière empêche qu'elle n'y parvienne, & le couvre de ſon ombre.

4°. La lumière eſt plus étroite, mais plus vive ſur un corps poli; elle eſt plus foible, mais plus large ſur un corps poreux & raboteux, parce que chaque partie de ce corps a une ſaillie qui reçoit la lumière & la reflette ſur les parties voiſines.

5°. L'air eſt un corps compoſé d'un grand nombre de parties ſubtiles qui ſe rempliſſent de lumière & qui en éclairent, quoique plus foiblement, les corps qui ne ſont pas frappés de la lumière principale.

6°. L'air étant un corps, diminue la lumière & la *couleur* de l'objet en proportion de la quantité dans laquelle il ſe trouve entre l'objet & l'œil. Ainſi en proportion qu'un objet eſt plus éloigné de l'œil, ſa lumière eſt plus vague, ſa *couleur* plus foible, ſa forme plus indéciſe. C'eſt ſur cette obſervation qu'eſt fondée la théorie de la perſpective aërienne. Comme la dégradation eſt plus ou moins rapide, ſuivant que l'air eſt plus ou moins chargé de vapeurs, cette théo-

rie ne peut être ſoumiſe à des principes invariables.

Il réſulte de la première obſervation que la figure ſphérique, la plus amie de l'œil par ſa forme continue qui n'offre aucun angle, aucune aſpérité, eſt la plus favorable à l'harmonie, puiſque la lumière s'y dégrade par des nuances inſenſibles juſqu'à l'ombre la plus forte, & que l'ombre y éprouve la même dégradation depuis ſa plus grande obſcurité juſqu'au reflet. Cette vérité conduit à une autre; c'eſt que la nature s'eſt plue à répandre l'harmonie ſur les corps qu'elle a créés, en leur prodiguant les formes arrondies. On trouve cette forme dans les corps des animaux, & même dans chacun de leurs principaux membrés. C'eſt auſſi celle des plantes dans leurs tiges & dans la maſſe de leurs feuilles. L'art profite avantageuſement de cette leçon de la nature, en arrondiſſant, quand le ſujet le permet, la compoſition générale, & les grouppes particuliers. La pratique la plus ordinaire, eſt de donner à l'ordonannce une forme concave.

Les lumières différentes dont les corps peuvent être éclairés, cauſent des différences dans les effets du *clair-obſcur*. Les corps peuvent recevoir la lumière du ſoleil, celle du feu, ou celle de l'air. Les peintres choiſiſſent plus ordinairement la dernière, & c'eſt avec raiſon, puiſqu'ils n'ont pas dans leurs matériaux de clair aſſez vif pour rendre l'éclat que procure la lumière du ſoleil aux objets qu'il frappe immédiatement de ſes rayons. Encore moins ſeroit-il poſſible de rendre le corps du ſoleil lui-même, à moins que de le ſuppoſer enveloppé de vapeurs.

On employe de deux façons la lumière de l'air.

On la nomme lumière ſerrée, lorſqu'elle vient d'une ouverture quelconque, comme celle d'une fenêtre : elle eſt de la même grandeur que l'ouverture d'où l'on ſuppoſe qu'elle ſe répand, & n'eſt pas plus éloignée que cette ouverture. La lumière ouverte eſt celle d'une pleine campagne, lorſque le ſoleil eſt couvert de nuages, ou, ce qui revient au même, lorſqu'un objet fort éloigné & hors du tableau, eſt cenſé priver le lieu de la ſcêne, de la lumière du ſoleil. Dans ces deux cas, la lumière vient du côté où eſt le ſoleil, quoiqu'il ne ſoit pas viſible. La lumière ouverte eſt moins favorable à l'art que la lumière ſerrée, parce que toute la maſſe de l'air ſe trouve également éclairée. C'eſt une difficulté que les peintres doivent s'accoutumer à vaincre, puiſqu'un grand nombre de ſujets les obligent à la ſurmonter.

Les ombres des corps qui reçoivent la lumière par une ouverture plus grande que ces corps, dit le même artiſte que nous continuons de ſuivre, ſe reſſerrent & ſe perdent plus ou moins promptement ſuivant la grandeur de la lumière. Les corps expoſés à une lumière ouverte, ſans ſoleil, ont à peine des ombres, & ne privent que foiblement de clarté les objets qui ſont près d'eux, parce que toute la maſſe de l'air ſe trouve également imprégnée de lumière. La lumière du ſoleil, eſt d'une force égale dans toutes ſes parties, & la projection des ombres, ſuit la direction du corps qui les produit.

Si le corps lumineux eſt petit, comme la lumière d'un flambeau ou d'une chandelle, ou celle qui entre par une ouverture étroite, la plus grande partie de l'objet éclairé ſe trouve privée de lumière, les ombres

s'aggrandissent et s'éloignent du corps qui les perce, et font d'autant plus larges que l'objet qui les reçoit est plus éloigné.

Les principes du clair-obscur que nous venons de supposer en établissent la théorie et suffisent pour former une pratique usuelle : mais non pour en connoître l'usage qui conduit à ce qu'on appelle la magie du clair-obscur. Le peintre a, pour produire les grands effets de son art, l'harmonieuse opposition du clair et de l'obscur ; la nature offre elle-même cette opposition, mais elle ne l'offre pas toujours de la manière la plus favorable à l'art : c'est donc à l'artiste à la créer : c'est à lui de commander à l'ombre et à la lumière, et de leur prescrire de se répandre sur la scène qu'il veut tracer de la manière la plus propre à enfanter de beaux effets.

Si le peintre veut produire la beauté, il doit choisir les formes, et ne pas imiter celles que lui offre le premier modèle qu'il rencontre. De même s'il veut éclairer ses sujets d'une lumière pittoresque, il ne doit pas se contenter de la lumière que le hazard lui offre dans la nature, mais il doit s'en procurer une de son choix. La manière dont il disposera ses grouppes, dont il leur fera recevoir la clarté, lui fournira de grandes masses d'ombre et de lumière, en lui permettant d'enchaîner ensemble ce qu'ils ont d'obscur et ce qu'ils ont de lumineux. C'est ce que le Titien comparoit à la grappe de raisin. Détachez-en les fruits, dispersez-les ; chacun d'eux aura son ombre et sa lumière, ils jetteront la vue et ne concourront pas à un effet général : mais réunis en grappe, ils font ensemble une masse harmonieuse de clair et d'obscur.

Il peut auſſi ſe procurer une lumière accidentelle différente de la lumière principale, & qui réveillera à ſon choix les parties qui ſeroient plongées dans l'ombre. Il trouvera cette lumière dans la clarté d'un flambeau, dans l'interruption des nuages, dans celle du feuillage des arbres, dans une ouverture pratiquée dans l'appartement où ſe paſſe la ſcêne. A-t-il beſoin d'une ombre accidentelle? il peut la trouver dans un corps placé dans le tableau ou hors du tableau, dans un, ou pluſieurs nuages, dans un édifice, des arbres, un rocher. S'il ſuppoſe cette cauſe hors du tableau, il doit la rendre vraiſemblable au ſpectateur qui ne la voit pas. Une vapeur, de la fumée, de la pouſſière peuvent auſſi lui fournir d'heureux ſecours, & lui procurer les reſſources que lui refuſe la perſpective aërienne ordinaire. Enfin la *couleur* propre des objets, plus claire ou plus ſombre, peut lui ſervir à continuer harmonieuſement un effet d'ombre ou de lumière. L'écorce argentée du bouleau, le feuillage blanchâtre du ſaule, auront quelque reſſemblance avec la clarté dans l'obſcurité d'une forêt; des vêtemens bruns reſſembleront à de l'ombre dans un grouppe de figures éclairées.

Que les *couleurs* claires ou obſcures, ſavament diſtribuées, puiſſent concourir aux effets de l'ombre & de la lumière; c'eſt ce qui eſt démontré par les eſtampes gravées ſous les yeux & ſous la direction de Rubens: tout ce qu'on y voit d'obſcur n'eſt pas de l'ombre, c'eſt ſouvent de la *couleur*.

Comme on ſera sûr de produire un bon effet en traduiſant en noir & blanc un tableau où le *clair-obſcur* eſt bien entendu, il ſera facile auſſi de faire un tableau d'un bon effet, en traduiſant en *couleurs* un

dessin ou une estampe dont les masses auront été savamment distribuées suivant les principes positifs & l'idéal du *clair-obscur*. Ce sont donc ces principes qui doivent régler l'emploi des *couleurs*. Le *clair-obscur*, dit encore Mengs, est la base de l'harmonie; les *couleurs* ne sont que des tons qui servent à caractériser la nature des corps.

Le peintre, pour imiter l'innombrable variété des *couleurs* offertes par la nature, n'a d'autres matériaux que trois *couleurs* primitives, le rouge, le jaune & le bleu, dont le mélange produit toutes les autres *couleurs* & toutes leurs nuances. L'histoire des arts nous apprend que les anciens peintres ont long-temps opéré avec ces seules *couleurs*. On en employe aujourd'hui un nombre bien plus considérable, parce qu'on a trouvé tout fait par la nature, dans différentes substances, les mélanges que les anciens étoient obligés de faire sur leur palette. On ne peut douter que cette augmentation dans le nombre des matériaux n'ait conduit l'art à une nouvelle perfection, en donnant aux artistes des moyens nouveaux d'y parvenir. Sans doute les substances colorantes qu'ils ont multipliées leur procurent des tons qui leur auroient été refusés par le mélange des trois *couleurs* capitales : mais enfin quelque soit le nombre de ces substances colorantes, & celui des tons que produit leur mélange, on sera toujours réduit en dernière analyse aux trois *couleurs primitives* auxquelles on joint le blanc pour exprimer la lumière, & le noir pour en exprimer la privation.

Quoique l'on doive convenir que la quantité des substances colorantes donne un avantage aux peintres

modernes ſur les anciens qui n'employoient que les couleurs capitales, il ne faut pas croire que ceux-ci fuſſent réduits à une diſette qui les empêchât d'être grands coloriſtes. Les couleurs dont ils faiſoient uſage, & qui ne montoient qu'au nombre de cinq, en y comprenant le noir & le blanc, produiſoient par leurs différentes combinaiſons 819 changemens. C'eſt M. Mayer, Profeſſeur de Gœttingue, qui en a fait le calcul. Pour affirmer ou nier qu'Appelle ou Protogène, ont été grands coloriſtes, il faudroit avoir vu de leurs tableaux: mais l'argument qu'on tireroit du petit nombre de couleurs primitives dont ils couvroient leur palette ne pourroit fournir contre eux aucune preuve concluante. On aſſure que Santerre, qui pouvoit profiter de tous les matériaux qu'employoient ſes contemporains, s'étoit volontairement réduit aux cinq couleurs des anciens Grecs. Il plaît aux amateurs par un coloris tendre & gracieux: il auroit tiré des mêmes matériaux une couleur vigoureuſe s'il y avoit été porté par ſon goût naturel. Les ſubſtances qu'il employoit étoient l'outre-mer, le maſſicot, le gros rouge-brun, le blanc de craie & le noir de Pologne.

La *couleur*, ou le coloris, car ces deux mots ſe prennent ſouvent l'un pour l'autre dans le langage de l'art, le coloris, dis-je, ſe conſidère relativement à l'enſemble d'un tableau, & relativement au détail de ſes parties.

Relativement à l'enſemble, il conſiſte dans une conduite de tons liés ou oppoſés entre eux, & qui ſoient dégradés par de juſtes nuances en proportion des plans qu'occupent les objets. Ajoutons qu'il en eſt de la diſpoſition des couleurs, comme de celle des figures dans la compoſition. Il doit y avoir dans un ta-

bleau une figure principale ; il doit y avoir auſſi une *couleur* dominante, un ton général, ſans lequel il n'y auroit point d'harmonie.

Relativement aux détails, le coloris conſiſte dans la variation des teintes ; variation néceſſaire pour parvenir à l'arrondiſſement des corps. Ce principe confirme ce que nous avons établi, que la *couleur* eſt ſubordonnée au clair-obſcur, puiſque lui ſeul donne l'échelle des tons que doivent ſuivre ces teintes différentes. C'eſt par les règles du clair obſcur qu'une drapperie bleue, par exemple, ne doit pas conſiſter en une couche de *couleur* bleue, également appliquée ſur le champ du tableau : ce ſont ces règles qui apprennent, indépendamment de l'inſpection de la nature, toutes les dégradations que cette couche bleue doit éprouver depuis le plus grand clair, juſqu'à l'ombre & au réflet : un artiſte qui peindroit une drapperie bleue d'après un deſſin au clair-obſcur, ſavamment dégradé, ne rendroit peut-être pas toutes les teintes que la nature pourroit lui offrir ; mais cette imitation ſeroit ſatisfaiſante, parce qu'on y trouveroit la dégradation nuancée que preſcrit la nature.

Les teintes principales ſe diſtinguent en cinq nuances : le grand clair, la *couleur* propre de l'objet, la demi-teinte, l'ombre & le réflet. Des teintes intermédiaires, & bien plus nombreuſes dans la nature que l'art ne peut l'exprimer, forment les paſſages du clair à la *couleur* propre, de celle-ci à la demi-teinte, à l'ombre, & au réflet. Tous ces principes réſultent encore de la théorie du clair-obſcur, ou, ce qui eſt la même choſe, ils ſont fondés ſur l'étude de la dégradation de la lumière & de l'ombre.

La même conduite de tons qu'on obſerve pour l'arrondiſſement d'un ſeul objet, doit ſe retrouver dans l'effet du tout enſemble. L'artiſte ménage, dans ſa compoſition, une maſſe dominante de *couleur* & de lumiere; il la ſoutient par des lumieres, par des tons ſubordonnés qui ſe prêtent une valeur réciproque; il la rappelle par des échos qui réveillent les maſſes, & l'aſſortit avec des demi-teintes & des ombres dégradées.

Le premier ton d'un tableau eſt arbitraire; il n'a de valeur que celle qu'il reçoit des contraſtes qu'on lui oppoſe. Le ton le plus ſimple ſur la palette peut devenir très-brillant; une *couleur* par elle-même très-brillante, peut devenir lourde, sèche & diſcordante. Les *couleurs* matérielles ſont mortes, c'eſt l'art du Peintre qui les anime. Un blanc morne, un jaune mat, prennent ſous ſon pinceau l'éclat de l'argent & de l'or. Avec quelques *couleurs* qui n'ont aucun agrément par elles-mêmes, il va créer la carnation de Vénus.

Que le ton du tableau ſoit convenable au ſujet & concoure à ſon expreſſion générale. Tout doit être riant dans un ſujet qui reſpire la gaîté : tout doit être ſombre dans un ſujet triſte. Si vous voulez me remplir d'horreur, que j'y ſois préparé par la *couleur* de votre compoſition. Le ſoleil recula au feſtin d'Atrée : une *couleur* brillante détruiroit la terreur dans un ſujet affreux.

Si la ſcène ſe paſſe dans l'air, le ton doit être ſuave, lumineux, léger : ſi elle ſe paſſe ſur la terre, il faut avoir égard au climat; le ton ſera plus chaud dans les contrées de l'Aſie méridionale, que dans les plaines de la Scythie qui ne reçoivent que les rayons obliques du ſoleil. En pleine campagne le ton ſera plus vague

Les chairs & ſur-tout les chairs délicates doivent avoir un ton ſuave & tendre ; il faut donc rejetter les tons fort bruns. C'eſt l'exemple qu'ont donné le Correge & Rubens. Si, comme le Titien & Paul-Véroneſe, on donnoit aux ombres des carnations, des teintes ſolides & vigoureuſes, il faudroit leur oppoſer des fonds plus vigoureux encore & les détacher par le ton propre, ou par des bruns fouillés au-deſſous des parties que rien ne peut refletter.

Les effets des *couleurs* doivent être variés comme ceux de la lumière. Des objets détachés en clair ſur un fond brun, s'oppoſent à des objets détachés en brun ſur un fond clair, des figures colorées à des figures livides & griſâtres, des grouppes d'un ton ſourd & vigoureux à des grouppes d'un ton brillant & argentin.

Des tons colorés peuvent s'introduire dans le lointain, mais en ménageant des oppoſitions qui les tiennent à leur place. Un terrein clair tient dans l'éloignement une forêt obſcure, un ombre vigoureuſe fait fuir un temple lumineux, un horizon que le ſoleil couchant teint d'une maſſe de feu, ſemble être loin de l'œil, parce que les objets qui occupent les premiers plans ſont déjà abandonnés de la lumiére. Un objet coloré repouſſe un objet griſâtre ; & un objet griſâtre un objet coloré.

Dans les ſujets de nuit, les lumières reſſerrées & aigües ne ſont diſtribuées que par des échappées & des échos : les ombres ſont larges & ſourdes, les reflets ſont à peine apperçus. La lune colore d'une lumière argentée les parties qu'elle éclaire : mais elle ne darde pas comme le ſoleil un fluide lumineux dont toute la maſſe de l'air ſoit imbibée : ainſi les

parties qui ne reçoivent pas ſa lumière immédiate, reſtent plongées dans une ombre noirâtre & tranchante.

La nature réunit les nuances les plus antipathiques: l'art, émule de la nature, fait concourir à l'harmonie les nuances les plus diſcordantes. Il y parvient en les grouppant de manière qu'elles ſe mirent les unes dans les autres, que la lumière ne prête qu'une nuance preſque ſemblable aux premiers clairs, & que les ombres ne préſentent qu'une maſſe uniforme dans ſon obſcurité, quoique l'on y reconnoiſſe toujours la couleur propre de chaque objet.

Tous les objets ont & conſervent leur *couleur* propre. Ils doivent être peints du ton que leur donne la nature, qui ne pouſſe pas tellement la lumière au blanc, ni l'ombre au noir, qu'on ne puiſſe toujours diſtinguer cette *couleur*. C'eſt ce que n'ont pas obſervé les peintres de l'école Romaine & leurs imitateurs.

Non-ſeulement une figure a ſa couleur propre, mais chacune de ſes parties a auſſi la ſienne. Des teintes différentes doivent colorer les parties expoſées au ſoleil, au hâle, aux froiſſements, aux effets d'une tranſpiration plus abondante. Certaines parties ſont revêtues d'une peau plus fine, d'autres d'une peau plus épaiſſe; la graiſſe n'eſt pas répandue par-tout avec la même abondance; le ſang ne ſe porte pas par-tout avec la même force: toutes ces variétés en occaſionnent dans la couleur & doivent être obſervées par l'artiſte.

Pluſieurs objets voiſins, pluſieurs objets grouppés enſemble, ſe mirent en quelque ſorte les uns dans les autres, ſe reflettent mutuellement & produiſent

des nuances plus belles que la *couleur* propre de ces objets en particulier. C'eſt ce qu'on nomme *couleur réfléchie*. De deux tons réfléchis, le plus éclatant communique de ſa nuance plus qu'il ne reçoit. Une étoffe jaune prête aux plus belles chairs un ton doré ſans rien recevoir de leur nuance.

La *couleur propre*, c'eſt-à-dire, celle qui appartient à chaque objet, eſt affoiblie dans les corps éloignés de notre vue par l'air intermédiaire qui les enveloppe. Nous l'avons conſidéré ſeulement comme un corps, en parlant du clair-obſcur : nous devons en parlant de la *couleur*, le conſidérer comme un corps qui a ſa *couleur* propre, ſa teinte plus ou moins azurée ſuivant que ſa maſſe a plus ou moins d'épaiſſeur. Il faut donc teindre de cette *couleur* de l'air les corps qui en ſont enveloppés, & rendre cette *couleur* d'autant plus ſenſible qu'ils ſont dans un plus grand éloignement. C'eſt ce qu'il faudroit convenir d'appeller la *couleur locale*, puiſque c'eſt la *couleur* que prend chaque objet par le lieu qu'il occupe à une diſtance plus ou moins grande du ſpectateur. Il faut convenir que c'eſt un défaut de préciſion dans la langue de l'art, d'avoir confondu la *couleur* locale avec la *couleur* propre, celle qui appartient aux objets & celle qu'ils doivent à la diſtance où ils ſont placés. Pour que les idées ſoient nettes, il faut que les expreſſions ſoient préciſes, & que chaque idée ait ſon nom qui n'appartienne pas à une autre idée.

L'exactitude de l'imitation ne conſiſte pas toujours à donner à la *couleur* locale la nuance juſte de la nature, mais à paroître la lui donner, & à imiter l'effet de la nature par l'artifice des oppoſitions. En général

la peinture eſt un menſonge adroit ; elle eſt vraie quand elle ment aſſez bien pour ſembler dire la vérité.

Comme le ton le plus vif abſorbe celui qui l'eſt moins, ainſi qu'on le remarque dans les reflets, la lumiere abſorbe en quelque ſorte la *couleur* des objets & leur prête à tous une nuance preſqu'égale. Conduits par cette obſervation, de grands coloriſtes ont imaginé l'emploi des couleurs changeantes, qui, dans les premiers clairs, ſe rapprochent du ton de la lumière qui les frappe. Ce rapport de nuances dans les jours, n'eſt pas moins eſſentiel que l'uniformité des teintes dans les ombres ; comme l'ombre conſerve la teinte de l'obſcurité, ce qui eſt éclairé porte celle de la lumiére. Un ton vermeil règnera donc ſur un tableau éclairé par l'aurore, une couleur dorée témoignera la préſence du ſoleil, une nuance argentée fera connoître que c'eſt la lune qui éclaire la ſcène, des lumiéres rouges ſeront communiquées par la clarté d'un flambeau.

Les matériaux colorans, qu'on appelle auſſi *couleurs*, ne s'employent guere par les artiſtes tels que la nature les produit, ou qu'ils ont réſulté de diverſes opérations chymiques. L'emploi de ces *couleurs* ſans mélange répand de la crudité, à moins qu'elles ne ſoient nuancées avec le plus grand art. La vive enluminure d'un beau rouge, d'un beau jaune, ne charme que les regards du peuple : c'eſt à l'artifice des *couleurs rompues*, c'eſt-à-dire mélangées, que l'art doit ſa ſéduction.

Les *couleurs* brillantes ne peuvent donc s'employer que dans les maſſes de lumières : encore exigent-

elles des ménagemens judicieux. Elles ſont exclues des demi-teintes, des ombres & ſur-tout des reflets. On n'y doit employer que les couleurs rompues, qui, dans la langue des atteliers ſe nomment *couleurs ſans couleurs*. On leur a donné ce nom, parce que, dit D'André-Bardon, elles ne doivent pas être formées de deux teintes entières, capables de produire une *couleur* capitale, quoique formées de deux tons rompus l'un par l'autre.

De ces mélanges réſultent les *couleurs tendres* & les *couleurs fières*.

Les *couleurs tendres* ſont formées des *couleurs* les plus douces & les plus amies, c'eſt-à-dire de celles qui ont entre elles le plus parfait accord. Les *couleurs fières* ſont produites du mélange de *couleurs* fortes & quelquefois diſcordantes, & produiſent des nuances vigoureuſes. Les *couleurs* tendres ſe réſervent pour les plans reculés, les *couleurs* vigoureuſes ont leur place aux premiers plans. Les unes & les autres doivent être ſi bien unies, qu'elles ne produiſent enſemble qu'une nuance générale qui forme l'harmonie.

Les *couleurs tranſparentes* ſont ainſi nommées parce qu'elles ouvrent un paſſage à la lumière, laiſſent voir la couleur qui eſt au-deſſous d'elles, & ne ſont que lui prêter la teinte qui leur eſt propre. Elles conviennent donc moins par leur peu de conſiſtance à peindre qu'à glacer. Le glacis unit & accorde les tons en leur donnant une teinte générale & prête de la ſympathie aux *couleurs* les plus antipathiques.

Sans l'emploi des *couleurs* moëlleuſes & tranſparentes, obſerve le Chevalier Mengs, on ne pourroit repréſenter des ombres véritables. C'eſt par le choix de

de ces *couleurs*, & par la manière de glacer, qu'on parvient à tenir dans l'obſcurité les parties ombrées. Les *couleurs* ſombres qui ne ſont ni moëlleuſes ni tranſparentes, ne peuvent imiter une ombre réelle, parce que la lumière n'en étant point abſorbée, ſe réfléchit ſur leur ſuperficie, & les repréſente en même tems obſcures & éclairées, au lieu que les couleurs tranſparentes laiſſent paſſer les rayons lumineux & conſervent une ſuperficie réellement obſcure. C'eſt le Correge qui a le premier découvert cette théorie & qui l'a miſe heureuſement en pratique.

L'empâtement, *la belle pâte* des *couleurs* conſiſte à les coucher ſucceſſivement ſur la toile d'une manière large & facile. Des *couleurs tourmentées* ſont celles qui ont été altérées par un frottement timide de pinceau, trop ſouvent répété. Il réſulte de cette fatigue une *couleur ſale*. Une manière plus franche produit les *couleurs brillantes*.

On peut empâter en plaçant les teintes les unes à côté des autres & les fondant, les noyant enſemble : c'étoit la pratique du Correge. On peut auſſi ne faire que les unir, c'eſt ce qu'a ſouvent pratiqué Rubens. La première manière a plus de moëlleux, de vérité, & la ſeconde plus d'éclat.

Peindre à pleine couleur c'eſt travailler avec un pinceau bien chargée de *couleur* & ne pas trop l'étendre: Cependant les tournans, les ombres, les lointains ne doivent pas être auſſi chargés de *couleurs* que les clairs & les objets des premiers plans.

Le moyen de parvenir à l'effet qui eſt le réſultat de la vigueur, c'eſt d'établir dans l'endroit du tableau

où ſe paſſe l'action principale, la lumière la plus brillante & l'ombre la plus forte qu'il ſoit poſſible à l'art de créer. Si le tout enſemble eſt harmonieux, il faudra bien qu'il ſoit auſſi de la plus grande vigueur, puiſque le peintre aura paſſé de la plus éclatante lumière à ſa plus entière privation.

Quand le tableau eſt aſſez avancé pour produire ſon effet général, il reſte à faire un travail qui doit lui donner la vie. L'Artiſte repoſé ſur ſon ouvrage & le revoyant d'un œil frais, rend par des teintes & des touches légères les montagnes, les arbres, les richeſſes du lointain. Il pratique au milieu de la ſcène des effets qui affoibliſſent ceux du fond & les repouſſent à leur place. Déjà le brillant des nuances ſe joint à la hardieſſe de la manœuvre, déjà les objets s'arrondiſſent; déjà de belles touches enrichiſſent les parties ſaillantes & lumineuſes. « Parvenu aux figures des pre» miers plans, il ranime le feu de ſon enthouſiaſme. » Il touche, il heurte, il frappe ſavamment à droite » & à gauche. Son art aſſaiſonne les maſſes par des » fiertés, les couleurs par des frais, les effets par » des piquants, les contours par des fineſſes, les » lumières par des épaiſſeurs affectées, les ombres » par de ſavans laiſſés. Ici il raffraîchit la beauté de » ces demi-teintes, là il réveille ces reflets trop » amortis, ailleurs il rehauſſe par des glacis quel» ques nuances trop ſourdes; plus bas il prononce » des détails peu formés, il adoucit des travaux trop » durs, il varie des travaux trop uniformes, & par » des touches auſſi hardies que caractériſtiques, déta» chant les objets de leur fond, il les tire hors de la » toile ». On ſent que c'eſt un artiſte (M. d'André

Bardon,) qui vient de parler & qu'il étoit animé de tout le feu que l'art inſpire.

Des leçons écrites ſur le coloris ſeront toujours très-inſuffiſantes. C'eſt par les yeux que de telles leçons doivent ſe communiquer à l'intelligence. Pour devenir coloriſte, il faut regarder avec attention & ſouvent les chefs-d'œuvre des peintres qui ſe ſont diſtingués par la *couleur*, y étudier le maniment du pinceau, les artifices des oppoſitions, les beaux partis de lumière & tous les expédiens qu'ont employé les grands maîtres pour imiter la nature. Mais cette utile étude n'eſt pas ſans danger ſi l'on ne s'eſt pas préparé à la bien faire. On riſque de ſe perdre ſi l'on ne ſait pas diſtinguer l'ouvrage de l'artiſte de celui de la dégradation. Cherchez dans un vieux tableau, non ce qu'il vous préſente, mais ce qu'il étoit en ſortant de l'atelier : craignez de confondre avec le réſultat de l'art, les effets d'un vieux vernis, de la fumée, de la moiſiſſure, des *couleurs* qui ont pouſſé au noir, de l'huile qui a pris une teinte jaune ; en un mot ne prenez pas pour objet de votre étude les ravages du temps.

On ſait que les écoles les plus célèbres pour le coloris, ſont celles de Veniſe & de Flandres. Par leur ſuccès dans cette partie de l'art, elles partagent la gloire de l'école Romaine. Si l'on pouvoit douter que des plus grands efforts des coloriſtes, il ne réſulte que des menſonges impoſans, on en trouveroit la preuve dans la comparaiſon de leurs ouvrages. Mettez à côté l'un de l'autre de beaux tableaux du Titien, de Paul-Veroneſe, du Baſſan, de Rubens ; vous reconnoîtrez que ces tableaux tous bien colorés, ſont d'une couleur différente. Enſuite comparez ſeulement

école à école, & l'un des chefs-d'œuvre de l'école Venitienne à un chef-d'œuvre de l'école Flamande, vous verrez deux tableaux d'une belle *couleur*, mais vous reconnoîtrez auſſi que la *couleur* de ces deux tableaux porte ſur des principes tout-à-fait différens. Quelle eſt celle des deux écoles qui nous repréſente le coloris de la nature ? Mais puiſqu'aucun des artiſtes de ces écoles n'a eu la même *couleur* qu'un autre, quel eſt celui de tant de coloriſtes qui a rendu parfaitement la vérité ? Tous n'ont fait que mentir d'une manière ſéduiſante, & ils doivent leur gloire au plaiſir que nous cauſe cette innocente ſéduction.

Comme tous ces artiſtes ont différé entre eux avec un ſuccès à-peu-près égal, on trouvera dans la manière de chacun d'eux des leçons différentes qui auront leur utilité. Mais le peintre d'hiſtoire, qui doit principalement attendre ſes ſuccès de la haute poéſie de ſon art, conſacrera-t-il une grande partie de ſes études à penétrer l'adreſſe, la ſubtilité, les preſtiges dont les coloriſtes ont appuyé leurs menſonges ?

Je n'ai pas le droit de répondre à cette queſtion. Je rapporterai ſeulement quelques réflexions d'un artiſte célèbre, M. Reynolds.

Entrer dans les détails des *couleurs*, copier minucieuſement des étoffes, c'eſt un ſoin qui caractériſe, ſuivant lui, un genre inférieur à l'hiſtoire. Comme les figures du peintre hiſtorien ne ſont pas les portraits de tel ou tel homme, ſes draperies ne ſont pas des copies de telle ou telle étoffe : ce ne ſont pas des étoffes de ſoie, de coton, de laine, ou de lin ; ce ſont des draperies & rien autre choſe. Une grande partie de

ſon art conſiſte à en bien diſpoſer les plis. Copier une étoffe telle qu'elle eſt ſortie d'une manufacture, c'eſt une opération mécanique qui ne demande pas de génie & qui ne ſuppoſe qu'un goût ſubalterne. Mais il faut un grand talent, une étude profonde pour diſpoſer une draperie de manière que les plis correſpondent bien les uns aux autres, & ſe ſuivent facilement & avec une négligence ſi reſſemblante à la nature que cet effet ſemble celui du hazard, que la figure ſoit vêtue ſans qu'aucune de ſes principales parties ſoit incertaine, que tous les plis concourent à exprimer les mouvemens & les formes du nud.

Carle Maratte penſoit que bien draper étoit encore plus difficile que bien deſſiner la figure, & que c'étoit un art dont il étoit moins aiſé de donner des leçons, parce qu'on ne pouvoit en démontrer les règles avec la même exactitude.

Les trois grandes écoles Italiennes, celles de Rome, de Florence & de Bologne, ont conſervé la ſimplicité dans les draperies. Cette ſimplicité majeſtueuſe a été adoptée par les plus grands maîtres de l'école Françoiſe, le Pouſſin, le Sueur, & le Brun. Les écoles de Veniſe, de Flandre, s'en ſont écartées pour ſurprendre l'admiration par un ſtyle plus brillant, mais inférieur. Elles avoient beſoin de cet artifice pour compenſer ce qui leur manquoit des plus grandes parties de l'art. Leur principal objet étoit l'élégance : elles étoient plus curieuſes d'éblouir que de rechercher la beauté parfaite, de ſonder les affections de l'ame, les porter ſur la toile & les exciter dans les ſpectateurs. Leurs raffinemens nuiſoient au ſublime qui doit ſoutenir l'épopée pittoreſque. La grande manière

a une ſévérité peu compatible avec ces affeteries; elle agit ſur l'ame; l'autre manière n'a d'action que ſur le ſens de la vue.

Les écoles qui s'occupent à parer la nature, au lieu de la montrer dans ſa nobleſſe ſimple & négligée, qui cherchent plus à enrichir leurs figures qu'à leur donner la beauté & à peindre le caractère, ſe diſtinguent plus par l'abondance que par le choix, par le luxe que par le jugement. Elles emploient le langage de la peinture pour montrer qu'elles ſavent bien parler, & non pour dire de grandes choſes. Comment comparer aux ſublimes affections, aux conceptions profondes d'un Raphaël, d'un Pouſſin, d'un le Sueur, à la vérité des expreſſions qui donnent tant de prix à leurs chefs-d'œuvre, au beau choix qu'ils ont fait de la nature, à l'art qu'ils ont eu de l'embellir encore, la repréſentation de beaux ſatins, de beaux velours, de riches broderies; opération qui diſtingue ce qu'on appelle les peintres de genre? Qui pourra préférer des contraſtes violens dans les figures, un clair-obſur affecté, au repos qui règne dans les tableaux des plus grands maîtres, qui ſe communique à l'eſprit du ſpectateur, & lui laiſſe la liberté néceſſaire pour s'occuper des plus grandes beautés de l'art? L'ame d'un Raphaël, la fierté d'un Michel-Ange, la ſageſſe d'un Pouſſin, l'emporteront toujours ſur le brillant d'une belle palette. N'abandonnons pas de chaſtes beautés pour les parures & le fard d'une courtiſanne.

La qualité prééminente de l'école Vénitienne eſt due à l'habitude qu'avoient les maîtres de cette école, de faire des portraits & convient en effet plus particulièrement aux peintres de portraits qu'aux peintres

d'hiſtoire. L'art d'imiter de riches étoffes entre comme partie néceſſaire dans le talent du peintre de portraits, parce qu'il doit repréſenter avec leurs habits, des perſonnes richement vêtues.

Mais la perfection ne réſulteroit-elle pas d'un accord de la beauté des ouvrages romains, avec l'éclat des ouvrages flamands ou vénitiens ? C'eſt riſquer d'amener la décadence de l'art que de propoſer pour ſa perfection des qualités contradictoires. En cherchant à la fois les qualités ſublimes de Raphael & les qualités brillantes de Paul-Véroneſe, l'artiſte reſtera au-deſſous de Raphaël & du Veroneſe & de ce qu'il auroit été lui-même, s'il n'avoit pas pourſuivi plus qu'il ne pouvoit atteindre. Les facultés humaines ſont bornées ; il faut donc qu'elles ſe preſcrivent des bornes.

D'ailleurs, ſuppoſez un ſujet noble, tel que Raphaël pouvoit le concevoir ; ſuppoſez aux figures l'expreſſion qu'il pouvoit leur donner ; ajoutez-y toute la beauté des formes dont les plus parfaites antiques nous offrent le modèle : en voilà bien aſſez pour occuper l'ame du ſpectateur. Si vous joignez à tout cela le coloris du Titien ou de Rubens : au lieu d'ajouter à l'impreſſion, vous l'affoibliſſez, parce que le ſpectateur n'eſt plus dans l'état de repos néceſſaire pour jouir uniquement des beautés qui doivent ſur-tout l'occuper. Vous avez cru faire plus, & vous avez fait moins ; vous avez voulu ajouter à l'effet de votre art, & vous l'avez affoibli.

On pourroit comparer la *couleur* de l'école romaine ou de celle de Bologne au ſtyle noble & ſimple de Virgile, ou plutôt au ſtyle encore bien plus ſimple

d'Homere, & la *couleur* de l'école Flamande au ſtyle ronflant de Lucain ou de Claudien. Le ſtyle d'Homere charme doucement l'oreille, tient l'ame en repos par le moyen d'une tranquille harmonie, & lui laiſſe la liberté de ſe livrer à toutes les beautés que lui préſente le poëte : le ſtyle de Lucain ou de Claudien frappe avec force le ſens de l'ouie, l'occupe entièrement & ne laiſſe pas à l'ame le calme dont elle auroit beſoin pour ſe livrer aux beautés intellectuelles.

Les Vénitiens aimoient autant à multiplier les figures de leurs compoſitions, que les teintes de leur palette. Leurs ſujets favoris étoient des fêtes, des banquets, des noces, des proceſſions, des martyres, des miracles; tous ſujets qui ne cauſent pas une impreſſion profonde aux ſpectateurs, parce que leur attention eſt trop partagée dans la foule qu'on leur met ſous les yeux. Paul-Véroneſe auroit cru que quarante figures étoient à peine ſuffiſantes pour montrer ſa fécondité dans la compoſition, & ſon talent à diſtribuer des grouppes, à diſpoſer des maſſes de clair-obſcur, à varier les étoffes de ſes draperies. Annibal Carrache penſoit que douze figures ſuffiſoient pour quelque ſujet d'hiſtoire que ce pût être, & Annibal Carrache, étoit encore loin d'être un Raphaël.

Enfin rien n'eſt plus grave que le genre de l'hiſtoire, il doit conſerver ſa gravité même dans la *couleur*.

Le Pouſſin diſoit que » cette application à la re» cherche du coloris n'étoit qu'un obſtacle pour par» venir au véritable but de la peinture, & que celui » qui s'attache au principal, acquiert par la pratique » une aſſez belle manière de peindre.

Peignez-vous pour parler ſur-tout à l'œil? Que l'étude du coloris ſoit votre principale occupation. Peignez-vous pour parler à l'ame? Que l'étude de la *couleur* ſoit ſubordonnée aux parties dont l'ame eſt ſur-tout affectée.

Mais comme chaque genre de talent a un grand mérite quand il approche de la perfection, il ne faut donner à aucun l'excluſion. Un ſeul doit avoir la prééminence; les autres méritent d'être accueillis puiſqu'ils ſavent plaire. C'eſt donc à l'artiſte à conſulter & à ſuivre le penchant qu'il a reçu de la nature. Celui qui ſe ſent entraîné vers les écoles de Flandre ou de Veniſe, feroit vraiſemblablement peu de progrès dans l'école Romaine. Si les premières couronnes ſont réſervées aux Emules de Raphaël, il reſte des palmes glorieuſes à cueillir ſur les pas du Titien, de Paul-Véroneſe & de Rubens. L'école Romaine eſt celle de la haute poéſie pittoreſque; les écoles de Veniſe & de Flandres ſont celles de la peinture proprement dite. Il eſt encore beau d'être peintre, quand on ne peut être poëte. Voyez l'article *couleur* dans le Dictionnaire de pratique. (*Article de M.* LEVESQUE).

COUP. Au premier *coup*. On dit un *coup* de pinceau, un *coup* de broſſe, peindre à grands *coups*, peindre au premier *coup*.

Le *coup* de pinceau ou de broſſe eſt l'action par laquelle, après avoir chargé la broſſe ou le pinceau de couleur, on l'applique ſur la ſurface ſur laquelle on peint. Cette action déſignée par le mot *coup*, n'eſt pas abſolument celle que l'on exprime par le

mot *maniement du pinceau*, quoiqu'elle y ſoit compriſe. La première ſuppoſe plus de promptitude, elle ſignifie que l'on applique la couleur d'une façon libre, ſans héſiter, ſans revenir à pluſieurs fois ; & en effet on ne diſtingue le *coup* de pinceau dans un objet peint qu'autant que l'artiſte a opéré de manière à faire connoître le caractère de liberté dont je viens de parler.

L'on ne peint à grands *coups* que des objets conſidérables qui comportent cette manière de peindre ; mais tout ouvrage de peinture pourroit à la rigueur être peint *au premier coup*.

Peindre *au premier coup* un tableau, une figure, un payſage &c, c'eſt donc, comme je l'ai dit, le peindre de manière à ne point revenir ſur ce qu'on a fait & à ne pas retoucher. C'eſt ce que dans l'art d'écrire, on appelle compoſer du premier jet. On doit ſentir aiſément que cette définition reſtreint la manière de peindre *au premier coup* à un uſage infiniment moins général que je n'ai paru le faire entendre d'abord.

En effet tout ouvrage qui exige d'être rendu avec ſoin, ne peut aſſurément guere être exécuté *au premier coup*, & ſi un artiſte peignoit tout ce qu'il exécute *au premier coup*, ce qui pourroit ſe faire à la rigueur, la plus grande partie de ſes productions ſeroit très-imparfaite.

On peut dire même qu'il eſt difficile que quelqu'ouvrage que ce ſoit puiſſe être aſſez parfaitement rendu, ſi l'on ne revient à pluſieurs fois, ſoit pour ſe corriger, ſoit pour parvenir, après avoir ébauché, à terminer chaque partie & ſouvent à chan-

d'après les réflexions & l'obſervation de ſon ou-
s, ce qui paroît y manquer.

manière dont je parle ſemble donc & eſt effec-
nent réſervée aux études particulières que l'on
ſur la nature même, parce que d'une part la
e vivante, par exemple, ne peut reſter aſſez im-
le pour qu'on puiſſe revenir à pluſieurs fois, &
ſi l'on peint d'après nature hors de l'attelier
n plein air, les lumières changent trop de moment
moment, pour qu'il ſoit poſſible de revenir à
urs repriſes ſur ſon travail, pour mieux rendre
t qu'elles produiſent.

eſt donc alors néceſſaire de peindre ſouvent le plus
ptement qu'il eſt poſſible, & comme on dit *au*
er coup; mais quelquefois cette manière a rap-
au caractère particulier du peintre, à l'habitude
s'eſt formé. Il eſt tel artiſte qui ne fait ja-
mieux qu'en peignant *au premier coup* & comme
ire la nature ou l'imagination; de même il eſt
uteur qui ne compoſe jamais mieux que lorſqu'il
lle de premier jet & d'inſpiration. Ces carac-
d'eſprit, de génie ou de talent, ſe réfroidiſſent par
nteur des moyens méthodiques que les autres
yent pour rendre leurs ouvrages plus parfaits.
ent à leurs productions, en y travaillant à plu-
fois, cette fleur du génie, cette liberté qui
anifeſte, ce feu dont la promptitude conſerve
ſa vivacité. Si ces Auteurs ſont contraints à re-
ſur leurs pas, la peſanteur, la contrainte, le
déſignent les ſoins laborieux qu'ils ont pris pour
leurs ouvrages plus conformes aux règles &
rincipes de l'art.

Je ne prétens, en expoſant ces diſpoſitions inhérentes à certains talens, ni les approuver, ni les exclure. La nature qui répand ſur les productions qu'imite la peinture, une variété inépuiſable, la répand auſſi ſur les diſpoſitions qu'elle donne aux artiſtes, & les condamne ſouvent à s'y aſtreindre, ſans que le raiſonnement, l'inſtruction, la conviction qui réſultent des méthodes artielles, puiſſent vaincre le penchant & l'habitude, ni procurer un ſuccès plus grand.

Pour revenir à la pratique dont je viens de parler, les eſquiſſes, les premieres penſées comportent preſqu'eſſentiellement d'être exécutées *au premier coup* : je dirai encore qu'une infinité d'études, d'ouvrages même, inſpirés par des ſentimens prompts ou d'amitié ou d'amour, tels que des portraits, des évènemens ſinguliers dont on eſt témoin, des circonſtances perſonnelles, enfin des amuſemens de ſociété, comportent & demandent ſouvent même d'être exécutés *au premier coup* pour avoir tout le mérite qu'on peut y deſirer. Le ſentiment ne peint *qu'au premier coup*, & il eſt dangereux, ſi l'on oſe porter plus loin cette image, d'y retoucher. Le cœur qui ſent à deux fois, ou qui, pour ſentir, revient ſur lui-même, ne s'exprime bien, ni en peignant des ſentimens, ni en ſe livrant à ce qu'ils inſpirent; mais la nature qui conduit le ſentiment a bien de l'avantage à cet égard ſur l'art qui conduit le Peintre. L'une eſt le modèle & l'autre l'artiſte. (*Article de M.* WATELET.)

COUP-D'ŒIL, (ſubſt. compoſé maſc.) C'eſt l'habitude de ſaiſir, à la ſimple vue, la figure, la grandeur & les proportions avec tant de préciſion qu'il s'en

forme un tableau exact dans l'imagination. Le *coup-d'œil* eſt le premier & le plus indiſpenſable des talens que les arts du deſſin exigent. Ni la règle, ni le compas ne peuvent ſuppléer au défaut du *coup-d'œil.* Il faut, comme s'exprimoit Michel-Ange, que le deſſinateur ait le compas dans les yeux, & non dans la main; & l'un des plus grands peintres, le célèbre Mengs, veut que la première tâche de l'élève ſoit de ſe rendre l'œil juſte au point de pouvoir tout imiter. C'eſt, ſelon lui, *au coup-d'œil* que Raphaël même devoit une grande partie de ſes ſuccès. Le *coup-d'œil* ne fait pas ſimplement qu'on puiſſe imiter chaque objet; mais il met encore dans cette imitation un ſi haut degré de vérité, que l'ouvrage en acquiert une énergie frappante.

Il en eſt du *coup d'œil* comme des autres talens; la nature en fait les premiers frais par les diſpoſitions qu'elle donne; mais un long exercice y peut beaucoup ajouter. Preſque tous les peintres qui vivoient lors de la reſtauration des arts poſſédoient le *coup-d'œil* dans un degré éminent. On voit pluſieurs deſſins & tableaux du temps d'Albert-Durer qui ſont eſtimables par leur grande vérité; des portraits mal peints, mais qui ſont d'un grand prix à cauſe de la correction du deſſin. Tous les peintres de ce ſiècle-là, dit M. Mengs, avoient le *coup-d'œil* juſte: s'ils avoient ſu, comme Raphaël, faire de bons choix, ils auroient tous auſſi bien deſſiné que lui. C'eſt-là une obſervation bien intéreſſante pour ceux qui ſe vouent aux arts du deſſin. Une moitié de l'art conſiſte à s'exercer ſans relâche au *coup-d'œil*; voilà ſans doute le ſens de la deviſe d'Apelle: *nulla dies ſine lineâ.* (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

Je ne prétens, en … pour acquérir la rentes à certains … compliir exactement la clure. La nature … le coup-d'œil plus juſte. mite la peint… de la méthode que l'on auſſi ſur les … méthode qui ſeule pourroit & les cor… du coup-d'œil eſt préciſément le raiſon… long-temps eſt abandonnée. Elle ſultent … la plus grande préciſion les chant… que l'on ſe propoſe d'imiter. Un Po… dès qu'il s'eſt fait quelqu'habitude les … le crayon, ne ſe met à deſſiner la na- qu… le projet de la corriger, c'eſt-à-dire, … de la détruire. Au lieu de s'attacher à … copier ſon modèle tel qu'il eſt, il ſe piq… diſparoître les défectuoſités ; il n'entreprend … copier que pour ne le pas copier en effet : & comme il prend l'habitude de copier la nature ſans préciſion, ce ſera de même ſans préciſion qu'il copiera l'antique, ou Raphaël, ou les formes les plus parfaites que lui offrira la nature vivante. Toutes ſes études porteront l'empreinte de la manière qu'il a contractée ; d'ailleurs il a déjà la plus grande prétention à la facilité, & met plus d'orgueil à faire vîte qu'à bien faire. Il rougiroit s'il étoit long-temps à étudier le contour de ſa figure, à effacer un trait commencé pour le remplacer par un trait plus conforme au modèle. Il n'a que ſix heures, quelquefois que quatre pour deſſiner une *académie* : c'eſt à peine aſſez pour en bien arrêter le trait ; mais il fait ce trait dans la première demi-heure, & conſacre le reſte du temps à faire un beau deſſin, c'eſt-à-dire, à montrer un maniement adroit d'eſtompe ou de crayon.

Dans le temps de la renaiſſance des arts, les deſſinateurs n'étoient pas adroits, mais ils vouloient être précis ; ils n'avoient pas une *eſtompe large*, un crayon moëleux ; mais ils cherchoient à faire un trait pur, à imiter avec la plus exacte vérité le modèle qu'ils copioient. Pour les égaler par la juſteſſe du *coup-d'œil*, il faut adopter leur méthode : ce ſera avoir déjà fait un grand progrès dans l'art du deſſin, que d'avoir appris à deſſiner difficilement. (*Article de M.* LEVESQUE.)

COUPOLE (ſubſt. fém.) C'eſt la partie intérieure & convexe d'un dôme. Ce mot appartiendroit donc excluſivement à l'architecture ſi les *coupoles* n'étoient pas ſouvent ornées de peintures. Ainſi Mignard a peint la *coupole* du Val-de-Grace, & la Foſſe celle des Invalides. Nous parlerons de la peinture des *coupoles* aux mots *Freſque* & *Plafond*.

C R

CRAYON. PORTE-CRAYON. On nomme *crayons*, comme tout le monde le ſait, des matières colorées, ſuſceptibles de laiſſer des traces ſur le papier, d'être taillées convenablement, pour remplir le but de l'artiſte qui deſſine. L'uſage du crayon conſiſte à placer les portions plus ou moins longues des matières colorées dont on veut ſe ſervir dans un uſtenſile qu'on nomme *porte-crayon*. On trouvera, dans la ſeconde partie, aux mots *crayon* & *porte-crayon*, les détails qui y ſont relatifs, & dans les planches, les formes des *porte-crayons* & la poſition que la main doit obſerver en les tenant, pour s'en ſervir avec plus d'avantage.

Je me contenterai de dire ici que l'on commençoit

autrefois, plus généralement qu'on ne fait aujourd'hui le premier trait d'un deſſin avec le fuſin, qui eſt un petit fragment de branche de ſaule, réduit en charbon. L'avantage qu'on trouvoit à s'en ſervir, c'eſt que ce trait, fort léger, ne s'attache point au papier, qu'on l'efface aiſément, & qu'ainſi l'on corrige facilement l'enſemble, pour le rendre plus précis, avant de le marquer avec une autre ſorte de crayon, qui s'attache au papier & laiſſe une trace durable.

Les *crayons* dont on ſe ſert aujourd'hui plus ordinairement ſont la ſanguine, la pierre noire & la mine de plomb. On trouvera une notion de ces ſubſtances à leur article. (*Article de M.* WATELET.)

CRITIQUE (ſubſt. fém.) C'eſt la faculté de juger. Ce mot eſt dérivé d'un verbe grec qui ſignifie *juger*. Il eſt auſſi quelquefois ſubſtantif maſculin, un *critique éclairé*. Enfin, il eſt adjectif dans ces phraſes, un *moment critique*, une *conjoncture critique*, une *démarche critique*.

Demander ſi la *critique* eſt utile, c'eſt demander ſi la *faculté de juger* eſt utile, ou s'il eſt utile d'exercer cette faculté.

Pour nous en tenir à notre ſujet, c'eſt-à-dire aux arts qui dépendent du deſſin, c'eſt par la critique ou la faculté de juger que l'artiſte connoît ce qui convient à l'ouvrage qu'il entreprend, & que le ſpectateur prononce s'il a bien rempli ces convenances. C'eſt la critique qui claſſe les différentes parties de l'art ſuivant leur importance, les différentes écoles ſuivant leur mérite relatif, les différens ouvrages ſuivant leur beauté. C'eſt elle qui garantit les arts de la barbarie,

barbarie, en enſeignant aux artiſtes ce qu'ils doivent faire, & aux amateurs ce qu'ils doivent eſtimer.

La *critique* s'épure avec l'art & dégénère avec lui. Quand il n'y avoit pas de meilleurs peintres que le Cimabué ou le Giotto, les *critiques* regardoient comme des chefs-d'œuvres de l'art, comme ce que l'on pouvoit produire de plus beau, les peintures du Giotto & du Cimabué. Si dans un certain temps & un certain pays, les artiſtes donnent des mignardiſes pour de la grace, leur manière pour de la beauté, les *critiques* oublieront eux-mêmes ce qui conſtitue la beauté & la grace. Le langage des *critiques* grecs étoit ſans doute bien différent au temps de Solon, au ſiécle de Périclès, & ſous le règne de Conſtantin.

Le meilleur critique des arts eſt ſans doute l'artiſte, parce qu'il a dû raſſembler plus de principes néceſſaires pour bien juger, & que ces principes lui ſont chaque jour rendus plus familiers par la pratique.

Les gens de lettres ont tenté d'enlever aux artiſtes cette prérogative pour s'en emparer, & l'ont exercée de manière à venger ceux qu'ils en avoient dépouillés. Les amateurs armés à la legère, ſe ſont joints au parti des gens de lettres, & l'on ne s'eſt pas apperçu qu'ils lui aient procuré plus de force.

L'Abbé Dubos dans ſes *réflexions ſur la poeſie & ſur la peinture*, prétend que la plupart des gens du métier jugent mal des ouvrages par trois raiſons: *parce que leur ſenſibilité eſt uſée.* Il ſeroit plus vrai de dire qu'elle eſt exercée. *Parce qu'ils jugent de tout par diſcuſſion.* Tout n'eſt pas du reſſort de la ſenſibilité dans les ouvrages de l'art; ce qui n'y tient pas au

ſentiment, ne peut être mieux jugé que par diſcuſſion, & les artiſtes ſont plus capables de cette diſcuſſion que des perſonnes étrangères aux arts. *Enfin parce qu'ils ſont prévenus en faveur de quelque partie de l'art, & qu'ils la comptent dans les jugemens généraux qu'ils portent pour plus qu'elle ne vaut.* C'eſt un défaut dans les artiſtes d'être trop prévenus en faveur de quelque partie de l'art : mais ils ſeront encore de meilleurs Juges que des gens qui ne poſſèdent bien aucune de ces parties. Ils porteront du moins les jugemens les plus ſains ſur la partie qu'ils connoiſſent le mieux & pour laquelle ils ſeront prévenus, & en raſſemblant les jugemens de différents artiſtes prévenus pour différentes parties, on compoſera un jugement général, qui ſera celui de la vérité, & qui, avec le temps, deviendra celui du public, (*Article de M.* LEVESQUE).

CROQUIS. Le beſoin d'exprimer d'une manière conciſe certains détails de la pratique ou de la théorie des Arts, ſuggère aux Maîtres & ſouvent aux diſciples des expreſſions comparatives & figurées. Elles ſont quelque fois communes ou même baſſes, quelquefois nobles ou élevées. Elles paroiſſent heureuſes quand elles ſont ſignificatives. Celles qui ſont créées par les peintres, ſont ſouvent pittoreſques. Elles ſe répétent d'attelier en attelier, de bouche en bouche, deviennent en uſage, ſont alors partie du langage de l'Art dans lequel elles ſont créées, & de-là repaſſent, avec la ſignification nouvelle qu'elles ont acquiſes, dans la langue générale.

L'on pourroit, à quelques égards, obſerver dans

les atteliers la marche de l'invention des langues, parce que des beſoins nouveaux & des ſenſations promptes y contraignent plus ſouvent que dans la ſociété ordinaire, à inventer des ſignes ou des mots & à donner à ceux qui exiſtent dans la langue générale des acceptions particulières.

Ces expreſſions, comme je l'ai obſervé, prennent leur caractère de ceux qui les premiers en ont fait uſage, & c'eſt d'après ce caractère qu'elles ſe trouvent être nobles, familières, ſérieuſes, gaies, quelquefois baſſes & burleſques.

Croquis eſt du nombre de celles-ci.

Croquer, c'eſt manger vîte : *croquer*, en termes d'atteliers de peintres, c'eſt exécuter à la hâte.

Un *croquis* eſt une première idée, indiquée par quelques traits de crayon, quelques griffonnemens de plume ou quelques traces de couleurs ſans dégradations.

Cette expreſſion convient mieux aux Arts dont les objets ſont des imitations viſibles, qu'aux Arts dont les productions s'opèrent par des ſignes convenus ; auſſi l'on dit plutôt : un *croquis* de compoſition, de figure, de payſage, qu'un *croquis* de poëme où de muſique. Les *croquis* des grands artiſtes ſont priſés des curieux, comme les moindres reliques des ſaints ſont recherchées par les dévots ; auſſi cette ſorte de vénération, eſt-elle ſouvent pouſſée trop loin ; car des griffonnemens qui ne déſignent preſque rien & des indications à peine reconnoiſſables de compoſition ou de parties de figures ne méritent certainement pas plus l'affection de certains amateurs, & la vénération qu'ils exigent de ceux à qui ils les montrent

que certains fragmens apocriphes ne méritent les honneurs d'une chasse.

Les *croquis* qui approchent de ce qu'on nomme *étude*, *esquisse*, *pensée achevée*, méritent d'être conservés, parce qu'on y peut démêler sensiblement la marche de l'esprit des artistes & l'empreinte du talent naturel.

On ne trouve pas sans doute le même mérite dans les brouillons des Poëtes, aussi est-il rare qu'ils obtiennent la vénération des littérateurs ; c'est que l'écriture étant familière à tout le monde, il se trouve trop de facilité à tracer des idées informes d'un poëme, ou d'un ouvrage qu'on ne feroit jamais en état d'executer, au lieu que pour désigner les formes des objets, ou une composition quelconque, il faut nécessairement avoir pratiqué un art qui n'est exercé que par un petit nombre & n'est pas à la portée des autres. D'ailleurs un *croquis* de composition, par exemple, rend sensible aux regards, & presque au premier coup d'œil, l'idée de toute une composition, tandis que le brouillon qui contiendroit la premiere pensée d'un Poëme, est souvent difficile à déchiffrer & n'est jamais un garant aussi valable de l'exécution de l'ouvrage que *le croquis* du Peintre.

On appelle donc *brouillon* en littérature, à peu près ce qu'on nomme *croquis* en peinture.

L'esquisse, comme je le dirai, a un sens un peu plus étendu ; elle équivaudroit, pour suivre le rapprochement, à ce qu'on entend par un plan détaillé. Aussi le mot *esquisse* a-t-il lieu au figuré dans le langage de tous les Arts libéraux.

On dit *l'esquisse* d'une tragédie, d'un Poëme, d'un

diſcours, d'un grand ouvrage, comme on dit, *l'eſquiſſe* d'un tableau.

Pour revenir à ceux qui ordinairement font plus de *croquis* que *d'eſquiſſes*, je parle des jeunes artiſtes, je hazarderai de leur dire : ſi rien n'eſt ſi attrayant & ſi commode pour vous, que de produire en un inſtant vos conceptions, peu méditées, par des *croquis* qui leur reſſemblent, ſoyez aſſurés que rien n'eſt plus nuiſible à vos talens naiſſans, que d'en faire une trop grande habitude.

Cette habitude flatte votre penchant & votre amour-propre ; mais elle met obſtacle à un développement qui eſt néceſſaire. Il n'eſt que trop ordinaire dans la jeuneſſe, de ſe croire Peintre & Poëte, pour avoir eu quelques idées vagues, & tracé quelques indications de ces idées, ſoit avec le crayon, ſoit avec la plume. Cette marque ſi incertaine du talent coute peu ; mais il en coute ſouvent beaucoup à ceux, qui ont un talent véritable pour mettre la dernière main, la dernière correction à leurs ouvrages, & la diſtance du premier de ces deux points à l'autre eſt grande.

Je ne prétends pas, par cette obſervation, priver entièrement le jeune artiſte du plaiſir d'eſſayer ſon génie ; mais ſi j'étois digne de vous guider dans vos études & de conduire votre talent, je ne vous permettrois de vous ſatisfaire par quelques *croquis*, que pour vous récompenſer d'avoir *terminé* d'une manière ſatisfaiſante, la copie de quelque beau deſſin des grands Maîtres, parce que vous conſerveriez en vous livrant à votre imagination, l'idée de ce qu'il faut ajouter de ſoins, pour tirer d'un *croquis*, un ouvrage *terminé*.

Le Génie eſt un feu dont l'apparition la plus légère eſt toujours brillante. Si vous êtes doués de ce feu, & ſi vous lui avez préparé quelqu'aliment, il conſervera ſa chaleur & vos *croquis* enfin auront d'autant plus de mérite que vous ſerez plus en état de les exécuter. Ceux de Rubens, de Tintoret, de Jordans de Naple, de la Fage même, qui s'en eſt permis juſqu'à l'abus, ont droit d'intéreſſer les amateurs qui ont des connoiſſances, & les Artiſtes qui ont aſſez de talent pour les bien déchiffrer.

Mais gardez-vous de la manie de groſſir les portefeuilles de ces demi-connoiſſeurs, qui ſuppoſent du mérite à ramaſſer dans les ateliers une multitude de *croquis* qu'ils baptiſent de noms impoſans & qui ne valent pas mieux que les brouillons de nos jeunes Poëtes.

Ne *croquez* pas ſur-tout ce qui doit être exécuté avec ſoin, car ſi vous vous permettiez quelquefois de croire qu'une manière expéditive eſt ſuffiſante pour montrer du génie, & que la facilité fait tout excuſer, vous ne vous tromperiez pas moins que le jeune Auteur, qui ſe croiroit d'autant mieux Poëte, qu'il compoſeroit plus promptement ou qu'il écriroit plus rapidement des vers.

Si c'eſt par négligence que vous prenez l'habitude de *croquer* vos ouvrages, vous perdrez votre talent. Si c'eſt par le déſir du gain, vous aviliſſez l'Art & vous finirez par vous avilir vous-mêmes. (*Article de M.* WATELET)

CROUTE (ſubſt. fem.) On appelle de ce nom certains tableaux anciens, preſque toujours noirs &

caillés, quelquefois eſtimés des curieux & mépriſés des connoiſſeurs. Ce n'eſt pas qu'il n'y ait des *croutes* dont le fond ſoit véritablement eſtimable. Il y en a des plus grands maîtres; mais le temps ou les brocanteurs les ont tellement altérées, qu'il n'y a qu'une ridicule prévention qui puiſſe les faire acheter. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*)

Le mot *croute* eſt plus ordinairement employé pour exprimer tout mauvais ouvrage de deſſin ou de peinture. On dit ce tableau, ce deſſin eſt une *croute*. On appelle même *crouton* celui qui fait des *croutes*. Mais ces deux mots ſont plutôt du jargon des atteliers, que de la langue des Arts. Les jeunes éléves prennent l'habitude d'en faire uſage, & la conſervent dans un âge avancé (L.)

CRUD, *crue* (adjectif). Un ton *crud* eſt celui qui ne ſe marie pas, ne ſe perd pas avec le ton qui l'avoiſine. Une couleur *crue* eſt une couleur tranchante, diſcordante, trop entière; c'eſt le contraire d'une couleur rompue. On dit qu'une lumière, qu'une ombre, eſt *crue*, lorſque les grands clairs ne ſont pas ſéparés des grands bruns, par des paſſages. (L.)

CRUDITÉ (ſubſt. fem.) l'effet de ce qui eſt *crud*. Cette couleur n'eſt pas aſſez rompue, elle fait des *crudités*. Il y a des *crudités* dans ce tableau. (L.)

C U

CURIEUX (adjectif pris ſubſtantivement.) Un *curieux* en peinture eſt un homme qui amaſſe des deſſins, des tableaux, des marbres, des bronzes, des

médailles, des vaſes &c. Ce goût s'appelle *curioſité*. Tous ceux qui s'en occupent ne ſont pas connoiſſeurs ; & c'eſt ce qui les rend ſouvent ridicules, comme le ſeront toujours ceux qui parlent de ce qu'ils n'entendent pas. Cependant la *curioſité*, cette envie de poſſeder, qui n'a preſque jamais de bornes, dérange preſque toujours la fortune ; & c'eſt en cela qu'elle eſt dangereuſe. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

On eſt connoiſſeur par étude, amateur par goût, & curieux par vanité (L.)

D

DÉCENCE. Les idées que renferme le mot *décence*, ſont moins ſévères par rapport à la peinture que dans les mœurs, parce que la *décence* que je déſignerai ſous le nom de *pittoreſque*, eſt obligée de ſe prêter à un grand nombre de circonſtances particulieres à l'art.

Mais ce qui doit mettre une meſure juſte aux libertés que peut ſe donner l'artiſte eſt ſa propre intention, enſorte qu'on doit adreſſer aux peintres ce que les moraliſtes preſcrivent à tous les hommes : ne vous permettez pas, ſoit dans vos ouvrages, ſoit dans vos actions & vos diſcours, des intentions que vous rougiriez d'avouer, & vous ferez certainement peu de mal.

Cependant, pour en revenir à l'art dont je dois parler & aux libertés que le peintre peut ſe permettre à l'égard de la *décence*, ſi l'artiſte repréſente une fête Lacédémonienne, certainement il ne ſera pas blâmable en y plaçant des danſes de jeunes filles & de jeunes gens qui n'auront aucun vêtement; & s'il n'a eu aucune intention d'abuſer de l'occaſion que lui offre ſon ſujet, les regards des ſpectateurs inſtruits (fuſſent-ils ſévères, pourvu que leur ſévérité ſoit raiſonnée & ne ſoit pas ignorante) ne trouveront rien qui bleſſe la *décence pittoreſque* dans l'image agréable qui les attachera.

Si l'artiſte repréſente, à l'occaſion des fêtes de Bacchus, les Faunes & les Dryades livrés à une eſpèce

de délire, il lui faudra plus de circonſpection, parce que la difficulté à ſurmonter eſt de mettre une ſorte de meſure relative à la *décence* des mœurs actuelles, dans un ſujet dont les mœurs anciennes autoriſoient la liberté. Les anciens qui nous ont tranſmis & fait adopter ces idées par les formes aimables dont ils les ont revêtues, avoient ſans doute d'autres meſures que les nôtres; ils régloient leurs jugemens ſur des conventions établies, & l'on voit par ces exemples que les conventions religieuſes & nationales ont été & peuvent être quelquefois moins ſévères que les convenances générales. La *décence pittoreſque* eſt plus ſévère de nos jours qu'elle ne l'étoit à certains égards chez les Grecs & plus auſſi qu'elle ne l'a été dans des tems où les dehors de la piété étoient plus répandus.

La difficulté la plus grande & la plus inſurmontable pour les artiſtes eſt d'accommoder la *décence pittoreſque* la plus indulgente avec la repréſentation de quelques ſujets hiſtoriques, ou mythologiques, dont l'indécence, quoique prononcée d'une maniere révoltante dans les ouvrages des poëtes célèbres, a été admiſe dans les arts. Il eſt vrai que les poëtes, en traitant ces ſortes d'objets, cherchent quelquefois à les faire excuſer par les moralités qu'ils ont l'art de mêler à leurs peintures & par les déſapprobations qu'ils y joignent; mais le peintre privé de ces reſſources, trouve & laiſſe, en offrant les ſcènes indécentes dont je parle, la plupart des ſpectateurs plus diſpoſés à les prendre pour des encouragemens aux foibleſſes & aux déréglemens que pour des exemples de ce qu'on doit éviter.

Il faut remarquer d'ailleurs, que les intentions &

les actions ſont plus ſenſibles dans les repréſentations de la peinture & du deſſin, par l'avantage que la vue a ſur l'ouïe, pour tranſmettre rapidement à l'ame les idées qui lui ſont preſentées ſous des formes corporelles. Cette propriété que poſsède d'autant plus le peintre, qu'il eſt plus habile dans ſon Art, ſemble donc exiger plus de retenue de ſa part que de celle du poëte; mais il eſt juſte d'obſerver auſſi, que ſi les objets qui ſont offerts aux regards, ſont en effet plus frappans, d'une autre part, les détails graduels & ſucceſſifs que les poëtes ſavent employer dans leurs deſcriptions, les rendent par l'art & les attraits qu'ils y répandent, plus dangereux qu'une répréſentation bornée à un ſeul moment.

Ces réflexions qu'amène le ſujet de cet article, pourroient conduire à des obſervations délicates & étendues, qui ne ſont pas abſolument eſſentielles au peintre. Ce qui me paroît plus généralement important, eſt de l'exhorter à réfléchir ſur ſon intention, lorſqu'il traitera des ſujets ſuſceptibles d'indécence, & à ſe juger lui-même. On peut lui dire encore:

Plus vous ſerez *décent* dans vos mœurs & dans vos diſcours, plus vous trouverez aiſément la déciſion de ces ſortes de cas de conſcience, qui regardent la moralité de votre art; & il y en a pour les peintres comme pour les Théologiens. Si vous avez, je le répète, l'ame pure & l'eſprit auſſi ſage que le comporte l'état que vous avez embraſſé, vos ouvrages ſeront dans un juſte accord avec votre conduite, & auſſi *décens* qu'il convient à des imitations qui embraſſent preſque tout ce qui appartient à l'humanité. Ne vous laiſſez donc pas ſéduire par l'appas & par

la facilité qu'offre ſur-tout à la jeuneſſe, la licence pittoreſque ; elle eſt pour les artiſtes ce que la Satyre eſt pour les poëtes & la médiſance pour la ſociété ; je veux dire que leur ſuccès eſt moins dû au talent de ceux qui les employent, qu'au penchant & au goût de ceux qui y applaudiſſent.

Rien de plus facile en effet, que de réuſſir momentanément par ces moyens ; mais vos ouvrages dont la nature & la deſtination ſont d'être durables, doivent avoir pour objet une approbation qui ne ſoit pas paſſagère.

Ce n'eſt pas au reſte, une morale trop ſévère que celle à laquelle je vous ramène. On peut plaire ; on peut être aimable dans ſes ouvrages ; on peut *mériter* les louanges les plus flatteuſes ; on peut être enfin vanté dans les arts & recherché dans la ſociété, en ſe conformant à la *décence*. Il eſt deux Vénus dans les beaux-arts, une des deux eſt céleſte. C'eſt celle-là qui a mérité à Raphaël, le nom de divin.

Il reſteroit à l'occaſion de la *décence pittoreſque*, quelques obſervations, diſons même, quelques conſeils à donner à ceux qui influent ſur les arts, ſans les pratiquer. J'en vais hazarder quelques-uns.

Etes-vous diſtingués par des rangs, des titres, des fonctions ſi élevées, ſi impoſantes, que vos volontés & vos deſirs même, ayent la force de déterminer les artiſtes à s'y conformer ? Soyez perſuadé, que vous faites un abus bien plus répréhenſible que vous ne le penſez de votre aſcendant, ſi vous autoriſez ou ſi vous commandez l'indécence ? car, dans les ouvrages deſtinés à être conſervés, & qui appellent & fixent les regards, tels que ceux du deſſin,

de la peinture, de la ſculpture & de la gravure, non-ſeulement les licences ouvrent une route pernicieuſe aux artiſtes, non-ſeulement, elles portent les arts hors du chemin véritable de la perfection, qui doit être fondée ſur les convenances; mais encore elles attaquent la moralité ſociale dans ceux dont les yeux tomberont ſur des ouvrages indécens qui n'auroient pas exiſté, ſi vous ne les aviez en quelque ſorte produits.

Eh! que ſavez-vous, ſi vos enfans ne vous devront pas les premières ſemences de corruption, qui peuvent cauſer leur malheur?

Ces principes pourront vous ſembler ſévères au premier moment; mais je ſuis certain qu'ils ſeront approuvés du plus grand nombre & intérieurement par vous-mêmes. Quoique les infractions à la morale, dont il eſt ici queſtion, ne ſoient pas regardées dans la ſociété comme des crimes, ceux qui ſe les permettent n'ont à attendre d'indulgence publique de perſonne, & ſeroient condamnés à la pluralité des voix.

Quant à ceux dont l'aſcendant eſt fondé ſur la fortune, on pourroit leur dire à l'occaſion de cet article: Eſt-ce par l'appas des avantages pécuniaires que vous avez forcé l'artiſte à s'enfermer dans ſon cabinet le plus retiré pour ſatisfaire des intentions obſcénes? Vous abuſez contre lui d'un moyen auquel il eſt ſouvent difficile qu'il réſiſte, & vous en abuſez contre vous-mêmes; car à ſes yeux & à ceux de vos confidens, de vos ſerviteurs, de vos paraſites, vous vous déclarez privé de ces avantages qui n'ont pas beſoin des reſſources que vous cherchez. La honte vous arrêteroit, ſi vous étiez certains que vos intentions & les uſages auxquels vous deſtinez ce que vous cachez

dans des réduits ſecrets, ſeroient expoſés au grand jour.

La richeſſe qui brave les convenances & les bienſéances, (il n'eſt pas hors de propos de le dire aujourd'hui), manifeſte les abus qui l'accompagnent. Que Midas, dont l'exiſtence offre quelque choſe d'impoſant, porte quelques jugemens ſur les arts! il décèle ſon ignorance. Qu'il étale ſon faſte en y employant les arts! les moyens dont il fait uſage, dénoncent le déréglement de ſes idées & de ſes penchans. Enfin, dans le nombre & le choix de ſes délaſſemens, on apperçoit toujours le vuide de ſon ame. (*Article de M. Watelet.*)

DECORATEUR. Le terme *décorateur*, lorſqu'on l'employe au pluriel, ſur-tout, & qu'on parle des peintres *décorateurs*, déſigne principalement les artiſtes qui exécutent les *décorations de théâtre*.

Ce mot ſignifie auſſi les artiſtes qui s'occupent de certains ornemens intérieurs de palais, de maiſons & des appareils de fêtes publiques. Ces branches de l'art de la peinture, ſont très-étendues, comme je le ferai obſerver aux mots *décorer* & *décoration*.

Elles embraſſent pluſieurs parties de la ſculpture, & de l'architecture.

Les connoiſſances dont ſe contentent les *décorateurs* modernes, ne ſont pas auſſi étendues qu'elles pourroient l'être, & cependant leur influence ſur les modes, qu'adopte ſi facilement notre nation, eſt plus grande qu'elle le devroit être pour le maintien du bon goût.

Les Italiens, ſans doute, parce qu'ils ont eu de

tout tems un goût national très-marqué pour les fêtes, les ſpectacles, les *décorations*, comptent un aſſez grand nombre d'artiſtes, qui ſe ſont diſtingués en exerçant les trois arts principaux du deſſin, c'eſt-à-dire, la peinture, l'architecture & la ſculpture.

S'agiſſoit-il, dans les beaux ſiécles des arts, du couronnement, du mariage de quelque prince; d'une pompe funèbre; d'amuſer le peuple & d'attirer, par des fêtes, la foule du peuple? On s'adreſſoit aux plus habiles artiſtes, mais ſur-tout aux peintres, & ceux-ci, loin de dédaigner l'emploi de *décorateurs*, s'honoroient du choix qu'on faiſoit d'eux. Les uns avec les autres, ſe trouvoient aſſez inſtruits dans chacun des arts, qu'il étoit néceſſaire d'employer, pour ne devoir qu'à eux ſeuls leurs ſuccès, & de ſon côté, le public chez cette nation favoriſée de la nature, ſe montroit le plus ordinairement bon juge de leurs talens.

Nous n'avons ni autant d'occaſions favorables d'employer l'art du *decorateur*; ni autant de penchant pour ces objets, ni généralement autant de connoiſſances & de goût naturel pour en décider, que les Italiens. Et c'eſt par ces raiſons que nos *décorateurs*, la plupart artiſtes d'un rang inférieur, ont un grand aſcendant ſur cette partie de l'art. Ils établiſſent ſouvent des modes que nous ſuivons, & ces modes qui régnent un certain tems, & ſe répandent ſur le caractère des *décorateurs* en tout genre, font place à d'autres, lorſqu'elles ont enfin occaſionné la ſatiété par le mauvais & exceſſif emploi qu'on en fait. Nos architectes ont cependant une grande influence & ils doivent l'avoir en effet ſur les *décorateurs* puiſqu'ils

le ſont par état. Auſſi dans leur nombre, qui s'accroît avec excès, ceux qui ſont eux-mêmes à la vogue, décident le caractère général de ce qu'on appelle *décoration*, & diſputent le plus ſouvent avec avantage aux ſculpteurs & aux peintres *décorateurs*, le droit de faire regner quelque nouveau goût, lorſque ce goût a éveillé l'attention du public & qu'il a eu quelque ſuccès, ſoit parce qu'il a été employé à propos ou pour quelqu'un de ceux que l'on s'efforce le plus d'imiter. On ne voit plus que *décorations* du même genre, quels que ſoient les objets qu'on décore; mais avec cette malheureuſe deſtinée, que ſi le *ſimple* eſt le goût dominant, ce qu'on appelle en terme d'art le *pauvre*, ſe ſubſtitue bientôt à *la belle* ſimplicité; & que ſi l'on ſe décide pour des ornemens plus recherchés & plus riches, ce goût ne tarde guère à ſe montrer généralement exagéré, ſurchargé, déſordonné, relativement aux convenances, ſoit des choſes, ſoit des dimenſions, ſoit des perſonnes qui en font uſage.

On pourra obſerver que cette deſtinée eſt parmi nous commune à une infinité d'objets de plus grande importance: mais pour être juſte, il faut conſidérer auſſi, que cette facilité ou plutôt cette flexibilité de caractère qui nous entraîne à des erreurs, tient à des qualités qui nous procurent des dédommagemens: & d'ailleurs, il en réſulte au moins, qu'il ſeroit facile de diriger le goût national, vers ce qui eſt véritablement bon, ſi on en avoit le projet médité, & qu'on penſât d'après des connoiſſances profondes, que le bon goût des arts, dans une nation qui ſemble deſtinée à les exercer avec un ſuccès prédominant, influe

influe beaucoup plus qu'on ne le croit ſur toutes les autres idées, même morales, dont elle eſt ſuſceptible, ainſi que ſur la richeſſe, & ſur la gloire nationales.

Pour revenir plus immédiatement au ſujet de cet article, les architectes ſont donc généralement parmi nous, les arbitres de la *décoration*; quoique l'art du *décorateur* exige, à beaucoup d'égards, plus de connoiſſances théoriques & pratiques de la peinture, que de l'architecture; & quoiqu'il ſoit bien plus difficile de trouver parmi nos artiſtes des architectes, peintres & ſculpteurs, que des peintres & des ſculpteurs bien inſtruits de l'architecture.

Il doit naturellement réſulter de ce que je viens d'expoſer, qu'il n'y a pas aujourd'hui parmi nous aſſez d'union, entre trois arts, qui demandent pour leur plus grand intérêt & l'avantage national, d'être intimément liés. Ce ſont trois freres, qui devroient ſe croire jumeaux, & parmi leſquels aucun ne devroit affecter de droit d'aineſſe & encore moins la prétention à réduire les autres à une étroite légitime.

Au reſte, ce que j'obſerve n'exclut pas les juſtes exceptions qui ont lieu pour des talens abſolument diſtingués, quels qu'ils ſoient; mais il eſt impoſſible de ne pas convenir que, ſi les jardins même (patrimoine naturel des peintres) leur ont été autrefois enlevé par des architectes, on peut craindre qu'ils ne traitent pas toujours en freres les peintres & les autres artiſtes. Il eſt bien vrai qu'ils ne peuvent s'en paſſer abſolument; mais il dépend d'eux de leur préparer des occaſions & des emplois plus ou moins fréquens, & plus ou moins avantageux à leurs ta-

lens. On doit ſur-tout les blâmer de ce qu'excluant les grands genres d'ouvrages de peinture, ils abandonnent, au détriment de l'art, les embelliſſemens à de ſubalternes *décorateurs*, dont un nombre aſſez conſidérable pourroit être appellé *artiſans de peinture, de ſculpture & de décorations;* ouvriers qui n'ont guere pour baſe de leur talent, que des routines d'atteliers, & une ſorte de méchaniſme.

Nos théâtres ont ſouvent donné des exemples de ce déplacement de talens; cependant on ſe rappelle encore d'avoir vu des artiſtes acquérir une réputation juſtement célèbre, comme *décorateurs.*

Servandoni, de nos jours, illuſtra ce talent, dont la premiere baſe étoit en lui le génie; ce guide l'avoit initié dans tous les arts qui devoient, pour ſes ſuccès, ſe prêter de mutuels ſecours: cependant, quoique ce ſoit principalement comme *décorateur* qu'il eſt parvenu à la célébrité, le porche ſeul de S. Sulpice & pluſieurs tableaux l'ont fait connoître, autant comme *peintre-architecte*, que comme *architecte-décorateur*, employant des peintres & des machiniſtes.

Ce que je me ſuis permis de dire avec impartialité dans ces obſervations, eſt à l'uſage de tous ceux qui voudront avoir quelques notions de ces objets; ce que je vais ajoûter, eſt plus particulièrement propre à ceux qui ſont deſtinés à pratiquer la peinture.

Aux jeunes Éleves.

Vous qui, pour la plupart, montrez en entrant dans votre carrière, les deſirs les plus vifs de vous

y diſtinguer, que n'employez vous cette eſpèce de ſurabondance, d'émulation & de zèle qui vous dévore, à vous enrichir de la connoiſſance des arts, que j'appellerai *limitrophes*, parce qu'ils ſe touchent & ſouvent ſe pénètrent?

Un voyageur jeune, ardent, plein de vigueur & d'envie de s'inſtruire, ne parcourt guère ſon pays, ſans faire des excurſions dans les pays qui l'avoiſinent.

Dans vos tems de loiſir, dans les heures moins eſſentielles ou moins favorables à vos principales études, que ne vous eſſayez-vous à faire des plans de conſtructions, & à élever ſur ces plans des *decorations*, dans leſquelles vous trouverez l'emploi du génie pittoreſque qui vous poſsède & vous tourmente?

Quoique vous ne vous deſtiniez pas à la ſculpture, modelez une tête de caractère, une figure, ou un grouppe, quand ce ne ſeroit que pour connoître la différence qui exiſte entre la compoſition des objets qu'on doit voir de tous les côtés, & la repréſentation de ceux qui ne ſe montrent que d'un ſeul; quand ce ne ſeroit que pour avoir une idée palpable, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, des *plans*, des *ſurfaces*, des *méplats*, des effets du *relief*.

Inſtruiſez-vous encore, à titre de curioſité, des opérations méchaniques de ces arts. Si vous vous trouvez un jour à portée de vous procurer une retraite, ſoit à la ville, ſoit à la campagne, pourquoi n'auriez vous pas la juſte prétention de la bâtir, ſans avoir recours aux architectes? de l'orner de ſtucs, comme vous l'ornerez de peintures? Cette prétention eſt auſſi louable dans un peintre, qu'elle eſt ri-

dicule dans un homme étranger aux talens dont il ne connoît que les noms, & qui croit que d'un inſtant à l'autre, à l'aide de l'eſprit, de quelque induſtrie & de quelque facilité d'intelligence, il ſera dans les arts & dans les ſciences tout ce qu'il voudra devenir.

Suppoſez quelquefois que vous pouvez vous trouver ſeul d'artiſte dans un pays, dans une ville, où ſe rencontreroit l'occaſion de célébrer une fête publiqu ou de faire un monument. N'auriez-vous pas quelqu'embarras & même quelque honte, lorſque les magiſtrats s'adreſſant à vous, vous remettroient ce ſoin; perſuadés qu'étant un artiſte diſtingué, tous les arts du même genre vous doivent être connus? Je vous apperçois acceptant l'emploi qu'on vous donne; je vois le regret que vous éprouvez d'avoir négligé des études qui vous auroient été faciles; je démêle votre embarras intérieur, qui renaît à chaque inſtant, parce que vous connoiſſez à peine les juſtes proportions des ordres, que vous n'avez que des idées confuſes de l'emploi qu'on en peut faire, & que vous ignorez preſqu'entièrement les opérations & les pratiques néceſſaires, ſoit pour établir des élévations, ſoit pour modeler & mouler à la hâte, des ſtatues & des ſculptures en cartonage, ſoit pour faire ſeulement dreſſer convenablement à vos idées, les charpentes & les aſſemblages ſur leſquels vous projettez d'établir des *décorations*.

Qu'arrivera-t-il? A l'aide de ce que votre talent vous a donné quelques notions vagues d'intelligence & d'adreſſe, vous vous efforcez d'inventer ou de deviner ce que vous vous repentez de ne pas ſavoir, &

riſquez par l'ignorance des connoiſſances théo-
s & mêmes pratiques que vous auriez pu fa-
ent acquéri ,de vous montrer fort inférieur à ce
vous êtes.

ne prétends pas cependant vous inſpirer la pré-
n d'être Michel-Ange, Raphael & Palladio,
ue chacun des deux premiers de ces artiſtes
eu des droits reconnus à la réputation dans les
rts; mais je vous exhorte à étendre vos con-
ıces dans les talens divers qui tiennent à celui
ous cultivez, plutôt pour en tirer des avan-
s pour votre art lui-même, que pour en prendre
ſion de vous livrer à une vanité toujours blâ-
le.

ompoſez dans des momens perdus, par amuſement,
léfi, par la curioſité de ſonder votre génie, des
ets de monumens, des *décorations* de fêtes &
héâtre: modelez quelques grouppes que vous aurez
poſés pour les peindre : moulez, réparez, fondez
bien connoître, & pour ne pas perdre de vue
nent ſe font toutes ces opérations.

ous ne concevrez qu'en l'éprouvant, combien ces
ices de ſurérogation ajoûteront à votre facilité,
lront même votre génie.

ous ſentirez l'avantage de pouvoir compoſer
onds, en les enrichiſſant de fabriques nobles &
ıonumens majeſtueux; vous vous applaudirez de
: décorer vous-même les intérieurs des temples,
palais où vous placerez les ſcènes de vos ta-
x, ſans appeller à votre ſecours quelque jeune
tecte, qui, tout en traçant ſes lignes ſur
toile, prendra, parce que vous avez recours

à lui, une opinion trop peu avantageuse de votre talent, & une idée trop favorable du sien. Ne vous exposez pas à la nécessité de vous humilier devant un artiste qui peut-être vous est inférieur.

Sachez enfin vous essayer & vous exercer dans différens arts, pour votre plaisir, & cultivez celui auquel vous vous êtes consacré pour votre gloire.

OBSERVATIONS

à l'usage de ceux qui ne pratiquent point les arts, mais qui influent sur leurs travaux.

Ordonnez-vous, décidez-vous des travaux de l'espèce dont il est question, soit pour des ouvrages publics, soit pour des embellissemens particuliers? Vous pensez peut-être que, si les grands genres peuvent ne pas être absolument soumis aux décisions de ceux qui ne connoissent pas à fond, ou qui ne pratiquent pas les arts; au moins des ornemens, des accessoires, des travaux de *décorateur* enfin, ne sont point au-dessus de vos connoissances; vous pensez peut-être même encore que la décision vous en appartient, parce que les gens du monde, les gens de la Cour, sur-tout, ont généralement un goût qu'on nomme *naturel*, un tact & un discernement qui n'a besoin, selon l'opinion la plus répandue parmi eux, ni d'étude, ni de méditation. J'avoue que ce don peut exister dans quelques individus privilégiés des classes à qui je m'adresse; mais ceux-là même avoueront à leur tour que si le sort de ce qu'on nomme dans tous les arts, *ouvrages d'agrément*, étoit absolument abandonné à la discrétion de ce tact & de ce discernement innés,

ils tomberoient en peu de tems dans les caractères les plus ridicules & les plus arbitraires. On pourroit même penſer, à titre de ſimple conjecture, que, par une ſingularité remarquable, ils tomberoient dans des caractères d'autant moins élevés, que ceux qui en décideroient abſolument le ſeroient davantage. D'ailleurs, on auroit tort de regarder les acceſſoires de pur ornement, comme des objets de peu d'importance. Ils ſont peu importans ſans doute relativement aux objets qui occupent le premier rang dans l'art : mais tout ſe tient dans les arts, comme dans les conſtitutions & dans les mœurs. Il y a une chaîne de principes dont les premiers anneaux ſont la raiſon & les convenances.

Que l'un de vous me faſſe comprendre d'une manière claire & ſatisfaiſante pourquoi certain *rinceau*, certaine *friſe*, certain ornement ſont de meilleur goût que d'autres; qu'il énonce des regles d'après leſquelles je puiſſe diriger mon jugement dans des circonſtances différentes, que je puiſſe appliquer à d'autres objets, je reconnoîtrai avec empreſſement l'exiſtence de ce diſcernement qui devine juſte, ſans avoir rien appris, rien médité, & je n'en ſerai que plus étonné de rencontrer ces phénomènes.

Si cette rencontre eſt rare, conſultez donc les artiſtes dans les objets même que vous regardez le plus ordinairement comme de peu d'importance; j'ajouterai même que, parmi les gens de l'art, il faut ſavoir choiſir les conſeillers & les juges : car il en eſt qui pratiquent ſans trop approfondir; il en eſt en qui la routine tient lieu de votre tact, & l'une n'eſt guères plus sûre que l'autre; il en eſt encore plus ſouvent

morale qu'ils leur accordent, amène des distinctions physiques propres à les faire reconnoître & à désigner la convention établie à leur égard. Cette distinction ne fût-elle que dans la couleur du vêtement, dans sa dimension plus grande, dans les formes de leur habitation, dans quelque chose dont ils font usage exclusivement aux autres, est une *décoration*; & chez les peuples encore simples, on la doit regarder comme équivalente aux *décorations* les plus précieuses & les plus recherchées qui chez les peuples plus avancés dans le luxe, distinguent les rangs, les grades & la faveur.

On peut encore reconnoître deux causes qui produisent ce qu'on nomme *décoration*.

Premierement, tout espace, toute superficie, tout objet absolument uniforme, déplaît à l'homme, parce que l'uniformité laisse son ame dans une sorte d'inertie qu'il a peine à supporter. C'est pour en sortir qu'il modifie ce qui la cause, & c'est delà que lui vient l'idée de décorer les parois trop monotones de son habitation, de chamarer son vêtement, de tracer des figures sur ses ustensiles, de planter des fleurs en compartimens dans le terrein nud qui s'offre sous ses yeux.

En second lieu, laissant à part l'eloignement que l'homme éprouve pour l'uniformité, il est encore excité à la variété, & par conséquent à la *décoration* par l'exemple que lui offre la nature & par son propre penchant à imiter; aussi le sauvage adapte-t-il à quelque partie de son vêtement la variété de couleurs que la nature a distribuée elle-même sur le plumage des oiseaux, les formes & les nuances que lui présentent les poissons, la peau des reptiles, la surface des co-

quillages. Ainſi, l'homme voit & ne manque guère d'imiter les feuillages, les fleurs, les rugoſités quelquefois ſymmétriques des écorces des différens fruits, celle des arbres, l'aſſortiment des couleurs de l'arc-en-ciel, & les ſinuoſités des branches & des tiges que préſentent les arbriſſeaux & les plantes.

Les hommes, je l'ai déjà dit, ſont excités à imiter par une ſorte de puiſſance phyſique, par une ſorte de provocation qui agit, à cet égard, comme l'inſtinct, & qu'on peut comparer aux effets que l'attraction produit à l'égard des corps inanimés.

L'homme voit agir: il eſt porté ſi machinalement à agir, qu'il agit auſſi, à moins qu'il n'ait une raiſon forte de reſter dans l'inaction. Il voit s'opérer une diverſité infinie de formes dans les objets créés ſans ſon ſecours; il veut en créant auſſi diverſifier les formes des objets qu'il produit: il apperçoit une variété inépuiſable de combinaiſons dans l'emploi que la nature fait des couleurs; il imite cette variété dans ſes ouvrages, & il ſe modèle encore, même lorſqu'il eſt devenu le plus induſtrieux, le plus civiliſé, le plus éclairé, ſur les oiſeaux, les ſerpens, les agates, les coquillages, les fruits, les fleurs, qui reſtent toujours pour lui des modèles inépuiſables de combinaiſons diverſes, & qui ſe font reconnoître, quoiqu'il les déguiſe, dans ſes étoffes, ſes meubles, ſes uſtenſiles, enfin dans la plupart des *décorations* qu'il croit inventer.

Il eſt encore certains ſentimens, certaines idées qui portent les hommes en général à employer la *décoration*. Je mets de ce nombre l'amour & la religion, & tous les cultes en général.

En effet les ſentimens qui les produiſent excitent les hommes à en diſtinguer & à en *décorer* les objets par des ornemens ou par des hommages. Les ornemens appartiennent à l'art de la *décoration*. Les hommes civiliſés, ainſi que ceux que l'on nomme ſauvages, ornent ou *décorent* donc leurs dieux, leurs temples, leurs cabanes, & les reduits deſtinés à leurs plaiſirs; ils décorent même, ſi l'on peut s'exprimer ainſi, leurs hommages, par la pompe, la ſymmétrie, le luxe des talens, & par les recherches de toute eſpèce d'induſtrie.

Je ne m'étendrai pas davantage ſur les développemens de ces idées. Je paſſe à ce qui eſt plus particulierement déſigné par le mot *décorations* au pluriel.

Ce terme ſignifie ce qui, ſur nos théâtres, déſigne le lieu de la ſcène dans les repréſentations dramatiques. On dit dans cette acception : les *décorations* de ce théâtre, de cet opéra *ſont fort belles*, *ſont médiocres*, *manquent de vérité*, *n'ont point d'effet*.

Cet objet de la peinture forme, pour ainſi dire, un art particulier, aſſez étendu, qui a des regles & des pratiques, des loix ſcientifiques, telles que celles de la perſpective; & des routines d'artiſans, telles que l'habitude des opérations, l'intelligence d'apprécier les tons & les effets des couleurs employées au jour pour être vues aux lumieres, &c. Comme on employe dans les *decorations* beaucoup plus l'illuſion de la peinture que l'effet réel du relief, l'art de compoſer & d'exécuter des *décorations* eſt fondé ſur la perſpective, comme l'art de préſenter des figures vivantes, l'eſt ſur la connoiſſance de l'anatomie.

Un peintre ne peut être bon deſſinateur, s'il ne

connoît la forme, la place & le jeu des os ou des muſcles qui conſtituent la charpente du corps & ſes mouvemens. De même un peintre de *décorations* ne peut réuſſir à produire des illuſions théâtrales, ſans être fort verſé dans les règles de la perſpective linéale & aërienne. Il y a une différence remarquable dans les ſciences que je viens de nommer, dont l'une eſt l'appui indiſpenſable du peintre de figures, & l'autre, le guide auſſi néceſſaire du peintre de *décorations*; c'eſt que les objets de l'anatomie ont une exiſtence phyſique, & que ceux de la perſpective ſont les erreurs que produiſent ſur la vue les apparences des corps, en raiſon du point d'où on les voit, de leur dimenſion & de leur diſtance, & que cependant l'une & l'autre ont des règles poſitives.

Le peintre de *décorations* trace, par des opérations géométriques & certaines, des lignes inclinées, que, du point d'où elles doivent être apperçues, l'œil du ſpectateur prendra pour des lignes horizontales : il employe des diminutions graduelles de plans qui donneront l'idée d'une étendue, d'une diſtance qui n'exiſtent pas. Enfin, dans quelques toiſes auxquelles il eſt borné, il fait parcourir au regard trompé & à l'imagination dont il s'empare & qu'il conduit à ſon gré, des eſpaces quelquefois indéfinis.

La ſcience de la perſpective linéale eſt donc la baſe abſolue de l'art des *décorations*, ſurtout lorſqu'elles préſentent des lieux renfermés & embellis par l'architecture.

La ſcience de la perſpective aërienne qui, ſans offrir des règles pratiques abſolument auſſi poſitives, s'appuye cependant ſur des principes exacts, eſt éga-

nt néceſſaire aux peintres de *décorations*, dans qu'eſpèce de repréſentations que ce ſoit, parce les eſpaces, réellement aſſignés à la ſcène, ſont ıurs moins grands que ceux que le *peintre-déco-r* fait imaginer.

ɔilà les baſes de l'art des *décorations*.

s moyens que le peintre employe ſont les cou- en détrempe & la lumière ou plutôt les lumières il diſpoſe. Il choiſit la manière de peindre dont ıns de parler, parce que l'uſage en eſt prompt ı'elle n'offre point de luiſant.

convient ici (quoique je ne puiſſe entrer dans les détails de cet art qui demanderoit un traité ample) de diſtinguer deux ſortes de lumières qui t également néceſſaires aux *décorations*, pour elles produiſent l'illuſion à laquelle on les deſtine. ?une de ces lumières eſt celle que le peintre ſuppoſe ıirer les objets qu'il repréſente. La ſcène entière un tableau ; la lumière feinte dont je parle preſ- donc les mêmes règles de clair-obſcur que doit rre le peintre dans quelqu'ouvrage de ſon art que ſoit.

?autre eſpèce de lumière eſt celle dont il éclaire lement ſes *décorations*, & les *artiſtes-décorateurs* a cet égard un avantage réel & fort grand ſur artiſtes qui peignent des tableaux, puiſqu'ils peu- t, en multipliant, & en combinant à leur gré le ıbre & la force des lumières cachées dont ils irent leur ouvrage, donner plus d'éclat aux par- de leur compoſition qu'ils ont deſtinées à être res. Ils diſpoſent, pour ainſi dire, d'un aſtre ou ıe infinité d'aſtres lumineux, par le moyen deſ-

quels ils imitent la véritable lumière, celle du jour, autant qu'il eſt poſſible à l'artifice d'imiter la vérité. Cette reſſource ou cette diſpoſition des lumières, qui donnent aux *décorations* leur effet, qui l'augmentent, qui retouchent & perfectionnent pour ainſi dire les tableaux de la ſcène, eſt un art qui devroit être à la diſpoſition entière du peintre; mais il devient dans l'uſage des théâtres un point de diviſion entre l'artiſte, les acteurs & le public.

Je vais me permettre quelques détails ſur cet objet & ſur un autre encore, & je penſe que ces deux points donneront une idée aſſez juſte des difficultés principales qui s'oppoſent à la perfection dont ſeroient ſuſceptibles les *décorations* théâtrales

Quant à la perfection, elle dépend des principes généraux de la peinture, de l'étude des règles, de l'intelligence, & enfin du génie, comme la perfection de tous nos arts libéraux.

J'ai dit que la diſpoſition des lumières avec leſquelles on éclaire les *décorations*, étoit un objet de diviſion entre le peintre, les acteurs & le public.

En voici les raiſons:

Le peintre a droit de n'avoir égard qu'au plus grand effet de l'illuſion qu'il a deſſein de produire par la peinture. Pour y parvenir, s'il veut uſer avec le plus grand avantage du ſecours des lumières cachées, ce ſera preſque toujours ſur les fonds qu'il en répandra l'éclat pour rendre les lointains plus vagues, pour donner une idée plus vaſte de l'étendue qu'il préſente, ou bien pour rappeller celle de l'air ou des eaux. Il réuſſira ſans doute s'il eſt habile, & s'il eſt le maître; mais à l'inſtant qu'il entreprendra d'uſer

de ces reſſources, les acteurs commenceront à ſe plaindre que cette perfection du tableau de la ſcène, portée principalement dans les fonds, altère l'effet que la lumière, ſi elle étoit prodiguée à leur avantage, lorſqu'ils occupent l'avant-ſcène, produiroit ſoit pour fixer ſur eux les regards & l'attention des ſpectateurs, ſoit pour faire diſcerner l'expreſſion dont ils nuancent leur action, ſoit pour faire valoir dans nos héroïnes dramatiques les graces qui rendent leur jeu plus intéreſſant.

D'après cet expoſé aſſez ſenſible, il eſt aiſé de concevoir que ces intérêts abſolument contradictoires doivent s'oppoſer aux ſuccès auxquels pourroit atteindre l'artiſte. Venons à l'autre difficulté relative aux ſpectateurs : ſi ceux qui rempliſſent nos ſpectacles y venoient uniquement dans le but de s'occuper des arts qu'on y exerce, en concourant eux-mêmes à leur plus grande perfection, ils abjureroient toute perſonnalité trop contraire à ce motif; mais c'eſt une abnégation qu'on ne peut eſpérer & qu'on n'a pas droit d'exiger de ceux qui par un tribut pécuniaire s'en croyent affranchis. Les ſpectateurs, en payant leurs plaiſirs, donnent la plus grande extenſion au droit d'en décider les modifications ; car l'argent eſt un ſigne de propriété vague, auquel on attribue, lorſqu'on s'en déſaiſit, le droit le plus étendu qu'il eſt poſſible ſur la propriété qu'on acquiert.

Les ſpectateurs des deux ſexes penſent donc que c'eſt les fruſtrer d'une partie de leur droit que de ne pas ſervir leur curioſité reſpective. Ils veulent voir la ſcène, voir les acteurs ; mais ils veulent ſur-tout ſe voir les uns les autres, & ſe détailler mutuel-

lement, ſi l'on peut parler ainſi. L'intérêt qu'on a de contenter les ſpectateurs les rend les plus forts ; & les acteurs ſont à leur tour plus forts que les artiſtes.

Qu'arrivera-t-il ? que les tableaux, ou les *décorations* de la ſcène, ſeront ſacrifiés aux comédiens, comme les comédiens & les artiſtes le ſeront au public.

On éclaire donc premièrement beaucoup plus qu'il ne le faudroit le devant de la ſcène, d'où il réſulte que les *décorations* ont peu d'effet, ou préſentent des effets forcés, contraires aux vrais principes de la peinture.

Secondement, on eſt contraint d'éclairer la ſalle de manière à ſervir la curioſité des ſpectateurs & les graces des ſpectatrices ; ce qui ne ſe peut faire qu'aux dépens du tableau que préſente la ſcène, & par conſéquent de la perfection réelle de la repréſentation.

Je n'entrerai pas dans la difficulté, peut-être inſurmontable, d'allier ces intérêts. J'en ferai connoître une autre plus inſurmontable encore, & qui vient de la liaiſon des deux arts qu'on eſt obligé d'unir au théâtre.

C'eſt par l'illuſion de la perſpective, c'eſt par le preſtige de la dégradation des couleurs & de l'effet des lumières, qu'on multiplie les plans de la ſcène, & qu'on en approfondit l'eſpace ; mais il eſt hors du pouvoir de l'artiſte de ſoumettre aux mêmes illuſions les meſures, les dimenſions des perſonnages vivans, qui, dans une ſcène, parcourent le théâtre depuis ſon premier plan réel juſqu'à ſon dernier, & vont ainſi détruiſant ſans ceſſe le preſtige des diſtances feintes qu'a créé le peintre.

Il n'eſt que trop vrai qu'une très-grande partie de nos

nos idées ont pour baſe ſecrette, & comme inſtinctuelle, nos dimenſions phyſiques. Tout eſt en nous preſque continuellement relatif, de plus près ou de plus loin, à la dimenſion de notre grandeur, & à celle de nos forces. Sans entrer dans les développemens infiniment étendus de ce principe, l'application en eſt indubitable dans les parties des arts dont il eſt ici queſtion.

L'acteur ſur le devant de la ſcène, établit les idées que le ſpectateur ſe forme d'après les apparences illuſoires de la ſcène, & comme le peintre a pris les dimenſions de l'acteur placé ſur ce premier plan pour baſe des objets qu'il a repréſentés ſur le devant de la ſcène, tout eſt d'accord, tant que l'acteur ne s'éloigne que peu des bords de l'avant-ſcène.

Mais s'enfonce-t-il dans le théâtre? cet acteur dont les dimenſions ſont peu changées aux regards du ſpectateur, & qui ne peut éprouver les diminutions que la couleur & les lumières font éprouver aux objets fixes des *décorations*, contrarie & détruit une partie de l'illuſion. Il eſt à l'égard de la perſpective artificielle du peintre, dans une diſcordance, & une contradiction preſque continuelles, de ſorte que ſouvent, lorſque l'artiſte ſacrifie cet objet au deſir de prolonger ſon théâtre, par l'illuſion de ſon art, l'acteur qui ſe trouve ſur les derniers plans eſt plus grand que les rochers, les portes, les arbres même qui y ſont repréſentés.

Plus l'acteur ou les acteurs occupent le fond du théâtre, plus ce défaut irremédiable eſt donc frappant, & cet obſtacle à la parfaite illuſion eſt, comme on voit, inſurmontable; mais l'artiſte peut le ſauver en ne don-

nant pas trop d'étendue à la ſcène qu'il ſuppoſe ; car il ne faut pas que les arts, lorſqu'ils s'aſſocient, conſervent trop de perſonnalité. Les auteurs, de leur côté, doivent éviter de faire agir & parler leurs perſonnages trop loin & trop long-tems ſur les plans reculés, & les acteurs enfin doivent ſe rapprocher le plus qu'il eſt poſſible de l'œil des ſpectateurs.

Il reſteroit encore bien des obſervations à faire ſur l'art des *décorations*. Les difficultés ſe multiplient toujours, pour chacun des arts, à meſure qu'on les marie les uns avec les autres, comme les difficultés de vivre en parfaite harmonie s'accroiſſent parmi les hommes, à meſure qu'ils ſe lient par des nœuds plus intimes.

Il ſeroit à ſouhaiter que lorſque la poéſie veut contracter alliance avec la peinture, le poëte fût peintre & le peintre poëte ; du moins me paroîtroit-il néceſſaire que chacun de ces artiſtes eût des connoiſſances réelles de l'art dont il s'aſſocie les ſecours.

Malheureuſement rien n'eſt ſi rare : le poëte ſouvent demande au peintre ce qu'il ne peut exécuter, comme le peintre ſait mauvais gré au poëte des gênes qu'il lui occaſionne. L'eſprit ſeul ne ſuffit pas pour mettre la paix dans ces ménages ; au contraire, il y produit ſouvent plus de déſunion, parce que l'eſprit qui a le don merveilleux de ſoutenir les plus fauſſes prétentions, & de plaider les plus mauvaiſes cauſes, croit étendre par-là ſon empire. Il faut, pour entretenir la paix entre les époux, des abnégations fréquentes de leurs volontés ; les peintres, les poëtes & les muſiciens ſe prêtent à ces abnégations avec autant de peine au moins que les époux.

ne prolongerai ni ces applications ni les explis que j'ai tâché d'offrir ſur l'art des *décorations* ales. Quant aux conſeils à donner à ceux qui nt ſe livrer à ce genre, je les bornerai auſſi à obſervation capitale : en vous chargeant d'exécus *décorations*, il s'agit peut-être moins de peindre de penſer ; car c'eſt le génie qui eſt principalenéceſſaire, pour que vous y montriez l'artiſte gué, & ſi vous en êtes doué, vous trouverez ains & les ſecours dont vous aurez beſoin, dans mbre de talens méchaniques, propres à vous dans cette partie de la peinture. Il eſt d'autant ndifférent que vous ayez opéré vous-même, ou érer ſous vos yeux & par vos ordres, que les ux de ce genre s'exécutent ſur des dimenſions ſi s, que vous ne pouvez ſuffire ſeul à les remplir. andoni faiſoit produire des chefs - d'œuvre d'iln à des hommes qui ne s'en doutoient pas ; la rt n'avoient aucune idée, en peignant un chaſſis ſes ordres & ſous ſes yeux, de l'effet général de la ine dont ce chaſſis faiſoit partie. Tel eſt l'aſcendu génie. (*Article de M.* WATELET).

peut ajouter à cet article que le peintre de *déions* théâtrales eſt obligé de réunir pluſieurs s de talens. On a dit qu'il devoit bien connoître rſpective linéale & aërienne, puiſque c'eſt ſurpar la perſpective qu'il peut faire illuſion. Souobligé de décorer les places & les édifices de s, il doit bien deſſiner la figure ; car il ſeroit ire à toutes les convenances d'orner un palais ville de l'ancienne Grèce de ſtatues eſtropiées. roit même qu'il fût imiter le goût de l'antique,

pour ne pas placer à Athènes des ſtatues mignardes & maniérées. Il doit peindre avec un talent égal l'architecture & le payſage, puiſque ce ſont des payſages & des bâtimens qui forment les décorations. Une couleur brillante, une bonne entente de clair-obſcur, l'art de ménager de belles maſſes d'ombres & de lumières ſont chez lui des qualités néceſſaires, puiſque ſon devoir eſt moins de parler à l'ame que de plaire aux yeux. Sa gloire eſt de courte durée ainſi que ſes œuvres : il faut donc qu'il ait les qualités qui décident promptement les ſuffrages, plutôt que celles qui ne gagnent l'eſtime qu'après avoir été murement appréciées par la réflexion. (L.)

DÉCORER. Ce terme embraſſe de la manière la plus étendue, dans ſa ſignification, tout ce qui appartient aux ornemens, aux embelliſſemens de toute eſpèce, qui peuvent ſe trouver dans les ouvrages des arts relatifs au deſſin, tels que la peinture, la ſculpture, l'architecture, &c.

On dit *décorer* une ville, un temple, un palais, un appartement, un vaſe, un livre, un meuble ; on dit même au figuré *décorer* un homme. Je ne donnerai ici qu'une explication générale, & je me contenterai d'indiquer quelques principes applicables à un grand nombre d'objets.

Pour bien *décorer*, il faut avoir ſpécialement égard aux convenances qui embraſſent, non-ſeulement les relations les plus naturelles des choſes entre-elles, mais leurs rapports particuliers : il eſt néceſſaire d'avoir encore égard, mais d'une manière ſubordonnée,

aux conventions établies, qui embraſſent à leur tour ce qu'on appelle les mœurs & les *uſages*.

Plus la manière dont on *décore* s'accordera avec les convenances & les conventions, plus les choſes ſeront ornées, *décorées* enfin conformément à la raiſon & au bon goût.

De ces principes, réſulte le ſoin de ſe rapprocher toujours de la ſimplicité, & d'éviter la complication ou la recherche, c'eſt-à-dire, le *maniéré*; la ſimplicité eſt plus convenable en tout à la raiſon, parce qu'elle écarte ce qui eſt ſuperflu, ainſi que ce qui pourroit nuire ou embarraſſer dans l'uſage qu'on doit faire des choſes.

Ces principes n'excluent pas l'élégance; car l'élégance elle-même exige qu'on n'ajoute pas aux objets qu'on *décore* ce qui leur ſeroit inutile, & les chargeroit mal-à-propos. Ces mêmes principes n'ont rien que de favorable aux Graces qu'on repréſente demi-nues, & qui, relativement aux objets inanimés, conſiſtent dans un choix de ce qui eſt plus fin & plus délicat dans les formes & dans le trait.

Enfin la ſimplicité n'exclud pas la variété, car la nature eſt à la fois ſimple & variée. Pour indiquer que les conſéquences de ces principes s'étendent à peu-près à tout ce qui eſt ſuſceptible d'être *décoré*, je dirai à l'occaſion du premier objet de l'énumération que j'ai faite en commençant cet article, que plus la *décoration* d'une ville concourt à la commodité de ſes habitans, plus elle approche de la perfection qu'elle peut avoir; que plus les titres & les marques de diſtinction, dont on *décore* un homme, ſont accordés ſans prodigalité avec une juſte convenance au mérite

ſimple, & ſans oſtentation, plus cet homme eſt véritablement bien *décoré*. (*Article de M.* WATELET).

DÉCOUPÉ. Un objet *découpé*, une figure *découpée*, un grouppe *découpé* ſont des manières de parler qui déſignent dans un ouvrage de peinture une ſéchereſſe de contours, ou bien une crudité de ton, par l'effet deſquelles un objet, une figure, un grouppe ſe détachent du fond du tableau plus qu'ils ne paroîtroient s'en détacher dans la nature.

Pour bien comprendre ce qui occaſionne principalement ce défaut, il eſt néceſſaire de ſe rappeller ou d'obſerver que, dans la nature éclairée, les objets ſe détachent bien à la vérité les uns des autres, ou les uns ſur les autres, par les variétés de couleur, par les oppoſitions de ton, & par celle des lumières & des ombres; mais que ces manières de ſe détacher ſont toujours adoucies & rendues harmonieuſes, ſoit par l'effet général de l'air qui ſe trouve entre les objets & l'œil du ſpectateur, ſoit par la portion d'air qui circule près des contours, ſoit enfin par les reflets & les rejailliſſemens de tons & de lumières, au moyen deſquels chaque objet participe, ſur-tout à ſes extrémités, des jours & des couleurs qui l'avoiſinent.

En général, on peut dire que rien n'eſt tranchant dans les apparences colorées que la nature préſente à nos regards : les couleurs, les nuances, les teintes ſe joignent & s'uniſſent d'une manière douce qui ne bleſſe point l'organe de la vue.

Quant aux objets imités par l'artiſte, ils peuvent, comme je l'ai dit, paroître *découpés* & tranchans, ou par la ſéchereſſe de trait, ou par le contraſt peu

ménagé de couleurs diſcordantes, & quelquefois difficiles à accorder, ou par des ombres trop prononcées, ou quelquefois encore par les changemens qui arrivent aux couleurs, changemens occaſionnés par leur nature phyſique & l'effet du tems.

Ce dernier accident peut être regardé à certains égards comme indépendant de l'artiſte ; mais il provient ſouvent auſſi du peu de ſoin qu'il met à bien choiſir & à bien employer ſes couleurs. Je vais reprendre avec plus de détail ces cauſes qui font paroître plus ordinairement dans un tableau certains objets *découpés*.

La ſéchereſſe du trait (la plus générale de ces cauſes) provient ou d'une mauvaiſe habitude de deſſiner & depeindre, ou quelquefois auſſi du déſir qu'a l'artiſte de faire paroître la connoiſſance qu'il a des formes & des contours. S'il s'attache trop à ſe montrer deſſinateur exact, il ne ſe montre plus ni aſſez peintre, ni aſſez juſte obſervateur des effets du clair-obſcur & de l'harmonie.

En effet, s'il ſe conduiſoit d'après l'obſervation, il auroit remarqué que les traits qui déſignent le contour des formes du modèle qu'il imite, ſur quelque fond qu'il l'ait placé, ſe prononcent, s'adouciſſent, ſe font voir ou diſparoiſſent, relativement à certains accidens & à certaines circonſtances. J'appelle accidens les différentes courbures du contour qui le font participer plus ou moins de la lumière & de l'ombre : j'appelle circonſtances les diverſes oppoſitions où ſe trouve ce contour avec les nuances du fond. Ces diverſes oppoſitions viennent ou des couleurs & des tons variés de ce fond, ou des objets qui s'y ren-

contrent. Cette obſervation eſt infiniment eſſentielle aux jeunes artiſtes qui commencent à deſſiner, & ſur-tout à peindre. C'eſt d'après elle qu'on peut & qu'on doit, en les inſtruiſant, leur démontrer les principes de ce qu'on appelle *légèreté du trait*, *juſteſſe de touche*, *contours reſſentis* ou *adoucis*; enfin la ſcience qui fait imiter en deſſinant & en peignant, les contours & les formes des objets viſibles, tels qu'ils ſe montrent dans la nature.

Si les objets d'un tableau paroiſſent *découpés* par l'effet du rapprochement & du contact de certaines couleurs qui ſont trop tranchantes, c'eſt un défaut que le peintre peut éviter, & qui tient aux connoiſſances plus ou moins réfléchies de l'harmonie colorée. On peut penſer, & l'on dit quelquefois qu'il exiſte de l'inimitié entre certaines couleurs, comme on admet de l'antipathie entre certains objets; quant aux couleurs, la nature ſait les rendre amies, & elle les réconcilie à nos yeux par l'effet du clair-obſcur, des reflets & de l'interpoſition de l'air.

L'imitation de ces moyens fait partie de la ſcience du peintre, & ſon art lui permet encore de haſarder quelquefois certaines ruptures de couleurs qui ôtent de celles qui ſont trop diſcordantes une crudité plus ſenſible dans le tableau que dans la nature, parce que le tableau ne peut jamais être auſſi nuancé qu'elle.

La troiſième cauſe qui fait paroître les objets d'un tableau *découpé* eſt l'obſcurité trop forte & trop égale des ombres. La nature des couleurs qu'on employe pour imiter l'ombre, contribue le plus ſouvent à ce défaut. Les bruns & les noirs dont ſe ſert le peintre *pouſſent* (pour me ſervir du langage de l'art) c'eſt-

; deviennent de plus en plus *opaques* &
. Si, pour former ſes ombres, l'artiſte employe
es couleurs plus ſujettes à ce changement, le
s'accroît avec le tems, & les objets peints avec
uleurs claires qui ſe chargent moins, ou qui
efois s'affoibliſſent, deviennent plus *découpés*
ne l'auroient été ſans cette négligence : plus
ouleurs que le peintre employe ſeront à cet égard
auvaiſe qualité, plus il doit craindre les mauvais
qui peuvent en réſulter. La chymie pourroit &
oit s'occuper du perfectionnement des couleurs
faires à la peinture ; mais au défaut de ce ſe-
, le peintre doit choiſir au moins dans les cou-
connues celles qui ſont plus ſolides, c'eſt-à-
moins ſujettes à changer : il doit même eſtimer
gré des changemens inévitables, & ſur-tout ne
harger ſes ombres qui acquerront avec le tems
d'obſcurité ; il doit enfin ſe rendre propres les
, & l'art de ceux d'entre les artiſtes dont les
ges ont gardé le plus long-tems leur accord.

agez d'après ces notions, vous qui commencez
tiquer l'art, que plus vous voudrez affecter d'être
ateurs corrects, en prononçant votre trait, &
découpant, pour ainſi-dire, par-là vos figures,
vous vous montrerez peintres. On priſe cette
tion dans un deſſin, & cependant il y en a qui,
que faits par de très-habiles artiſtes, méritent
critiqués à cet égard : leur exemple eſt ſou-
dangereux.

peintre doit toujours avoir dans l'eſprit, même
ſſinant, de donner l'idée de l'air & du mouve-
, s'il eſt occupé ſans ceſſe de ces deux points

importans, les figures qu'il peindra ne reſſembleront pas à des ſtatues, & ces objets ne ſeront pas *découpés* & tranchans.

Tout peintre qui, par une autre erreur, ſe fie à l'obſcurité des fonds & au tranchant des lumières & des ombres, pour faire *ſortir* ou pour dégager ſes figures, oublie qu'il peint, & penſe ſans doute qu'il ne fait que deſſiner avec des couleurs. (*Article de M.* WATELET.)

DÉFAUT. (ſubſt. maſc.) Cet article n'eſt pas conſacré à l'énumération de tous les défauts qui peuvent ſouiller les ouvrages de l'art : il ſeroit trop long, & il ſera court.

Si le jeune artiſte ſe pique d'excuſer les défauts qu'on reprendra dans ſes ouvrages, il lui ſera facile de trouver des autorités. Il n'y a eu aucun maître, quelque grand qu'il ait été, il n'y a même eu aucun ouvrage de l'art, en particulier, qui n'ait eu des défauts ; & il n'y a aucun défaut qui ne ſe puiſſe trouver dans quelqu'ouvrage de l'art, qui d'ailleurs mérite de l'eſtime. Mais ſi le jeune artiſte veut autoriſer en lui la ſéchereſſe du pinceau par l'exemple d'un grand maître, la froideur de l'expreſſion par celui d'un autre, l'incorrection du deſſin par celui d'un troiſième, on pourra lui accorder qu'il poſsède en effet les parties répréhenſibles de ces grands maîtres ; mais on pourra lui prédire qu'il n'aura jamais les grandes qualités ſur leſquelles eſt fondée leur réputation.

Mais quand un ouvrage a de grandes beautés on pourra dire à l'artiſte jaloux, à l'amateur orgueilleux qui tentent de le dégrader, parce qu'ils y dé-

ent des défauts, que leurs obſervations marquent moins la ſagacité de leur goût que la malignité ır cœur, puiſqu'ils admirent des ouvrages d'arqui ne ſont plus, quoiqu'ils offrent les mêmes s, & quelquefois des défauts plus grands en-

dernière réflexion, c'eſt que les artiſtes moſ'appliquent à-peu-près également aux différparties de l'art, que leur plus grand mal eſt tre de partager ainſi leurs facultés entre un trop nombre de qualités différentes, & qu'ils pêbien moins par la préſence des grands défauts, ar l'abſence des grandes beautés.

ſt un conſeil, dit Reynolds en s'adreſſant aux , que je voudrois vous donner. Tournez votre ion du côté des parties les plus ſublimes de l'art. ous y parvenez, quoique vous ne puiſſiez les der toutes, vous aurez du moins un rang parmi qui occupent les premières places. Conſolez-vous ıe pas poſſéder peut-être cent beautés inférieures, e n'être pas des artiſtes parfaits. (*Article de M.* ESQUE).

ÉGÉNÉRATION *des arts*. On croiroit que les , tant qu'ils ſont cultivés & protégés, devroient toujours des progrès nouveaux, juſqu'à ce qu'ils nt enfin parvenus à un dégré de perfection que orces humaines ne puſſent ſurpaſſer. L'expérience ve la fauſſeté de cette ſpéculation.

s arts languiſſent plus ou moins long-tems dans ance ; mais dès qu'ils ſont parvenus à l'âge de la , ils ſe montrent dans toute leur énergie, &

quoique dans la ſuite ils faſſent encore des acquiſitions en différentes parties, ils reſtent cependant au-deſſous d'eux-mêmes, au-deſſous de ce qu'ils ont été. C'eſt ainſi que l'homme dans la vieilleſſe a ſouvent des lumières qui lui manquoient dans la pleine maturité; mais il n'a plus les mêmes talens : il poſsède plus, & ne ſait plus faire autant d'uſage de ce qu il poſsède que lorſqu'il poſſédoit moins; il amaſſe encore, mais il ne ſait plus employer.

Des peintres, même médiocres, poſsèdent quelques parties à un plus haut degré que Raphaël; ils en ont même qui lui étoient inconnues; mais ce ſont des parties inférieures, & il continue d'être le premier des peintres, parce qu'il a réuni à un plus haut degré qu'aucun de ſes ſucceſſeurs un plus grand nombre des parties capitales de ſon art.

La beauté, l'expreſſion, telles étoient les parties pour leſquelles Raphaël & le Pouſſin réuniſſoient toutes les facultés de leur ame, parce que ce ſont elles en effet qui conſtituent l'art. Ils ne donnoient pas la même attention aux autres parties, parce qu'elles ne conſtituent que le métier. Nous avons eu de meilleurs ouvriers; jamais de ſi grands artiſtes.

Une des cauſes de cette *dégénération*, c'eſt que les artiſtes ont eu plus de vanité, mais moins de fierté : avec une ame moins haute, ils ne ſe ſont pas moins eſtimés eux-mêmes. Ils ont fondé leur orgueil ſur l'art qu'ils exerçoient, ſans penſer que, de cet art, ils n'avoient fait qu'un beau métier. Ils ont cru qu'il ſuffiſoit d'être peintres pour tenir un rang diſtingué entre les artiſtes; & ils ont oublié que le peintre n'eſt qu'un ouvrier quand il n'eſt pas poëte,

& que le poëte n'eſt lui-même qu'un artiſte inférieur, quand il ne cultive pas avec ſuccès la haute poéſie.

Des preſtiges de couleurs, des agencemens de compoſition, des effets impoſans de clair-obſcur, des mouvemens fougueux, des machines théâtrales ont étonné les amateurs, ont réuni leurs ſuffrages. Les idées des alléchemens de l'art ont abſorbé l'idée du beau. Les artiſtes ont été ſéduits, corrompus par leurs juges. Ils ont regardé les moyens de plaire aux yeux comme le complément de leur art, & ſe ſont perſuadés qu'ils étoient aſſez grands parce qu'ils avoient un aſſez grand nombre d'admirateurs. Plaire aux yeux n'eſt que le moyen de l'art, parler à l'ame eſt ſa fin.

Le mal s'eſt augmenté quand, par le défaut d'expreſſions pour marquer les différens genres de ſuffrages que méritent les différens genres de talens, on a loué dans les mêmes termes des ſujets nobles & des bambochades, des ſcènes ſublimes & des ſcènes de taverne, les œuvres majeſtueuſes de l'école Romaine, & les œuvres ignobles de l'école Hollandoiſe. On ne s'eſt plus efforcé de chercher le grand, au riſque de n'y pas atteindre, parce qu'on pouvoit recevoir les mêmes applaudiſſemens en enduiſant d'une couleur brillante les ſujets les plus bas : on a négligé de parler à l'ame, quand on a vu qu'il ſuffiſoit d'éblouir les yeux. Enfin toutes les ſaines idées de l'art ſe ſont évanouies, quand le vulgaire de toutes les claſſes a préféré des repréſentations de villageois ivres, à la mort d'Eudamidas ou à celle de Germanicus, quand on a plus recherché le tableau d'un cabaret de Hollande, que celui de l'école d'Athenes.

Que deviendra l'idée de la poéſie, & la poéſie elle-même, quand on n'eſtimera pas moins un bouquet de Vadé ou un opéra bouffon que le Cinna de Corneille ou l'Athalie de Racine?

Louis XIV n'étoit pas un connoiſſeur en peinture, mais il étoit né pour ſentir le grand. *Qu'on m'ôte ces magots*, dit-il un jour, en voyant un tableau de Téniers. Ce qui, dans la nature, mérite à peine un regard, mérite-t-il d'être long-temps admiré ſur la toile dans un cabinet? mais cette repréſentation a exigé beaucoup d'art. Cela eſt vrai; mais pourquoi a-t-on abaiſſé l'art à cette repréſentation?

Téniers avoit un talent qui mérite des éloges: mais des hommes qui ſavent la force & la valeur des *mots* doivent-ils louer une fête villageoiſe dans les mêmes termes qu'ils employeroient pour louer un tableau du Pouſſin? Les tableaux de Téniers offrent des récréations innocentes & ſimples, & l'on ſe récrée ſoi-même en les regardant; mais doit-on louer des récréations comme des actions ſublimes, & les repréſentations des unes & des autres méritent-elles les mêmes éloges? Je n'exclus aucun genre, mais je voudrois les claſſer.

L'art n'étoit que dégénéré; des artiſtes ſans pudeur l'ont dégradé. De vils *pornographes*, dignes de décorer les réduits de la ſale débauche, ont fait de leur art un métier infâme, l'ont rendu un inſtrument de corruption, & n'ont pas craint d'expoſer aux regards du public les ſcènes impures dont ils étoient dignes d'être les témoins.

Il eſt toujours reſté des artiſtes qui, au mépris de leur intérêt, ſe ſont conſacrés au grand genre. Si aucun

d'eux ne s'eſt élevé à la gloire de Raphaël & des anciens artiſtes qui ſe ſont fait un grand nom, c'eſt qu'au milieu de la foule des productions de l'art, au lieu de conſidérer l'art lui-même, ils n'ont conſidéré que des ouvrages d'artiſtes. Sans ſavoir ſe fixer, ils ſe ſont donné un trop grand nombre de maîtres, ſe propoſant pour objets de leurs études tantôt l'antique, tantôt Michel-Ange & Raphaël, tantôt les Carraches & le Dominiquin, tantôt le Titien & Paul-Véronèſe, tantôt Rubens & Vandik, cherchant à ſe faire une manière de tant de manières différentes, & à réduire à un ſeul principe tant de principes oppoſés. Ces études inconſtantes ſont plutôt des diſtractions que de véritables études. On s'enthouſiaſme aujourd'hui pour un maître, demain pour un autre, tandis qu'il faudroit n'avoir qu'un ſeul enthouſiaſme, celui de la beauté. On veut penſer comme Raphaël, deſſiner comme le Dominiquin, s'identifier la grace du Correge, la fierté de Michel-Ange, obſerver les convenances comme le Pouſſin, agencer comme Paul-Véronèſe, colorer comme le Titien : chacune de ces volontés ſuffiroit pour occuper une ame toute entière. On ne parvient qu'à des qualités médiocres quand on cherche à la fois tant de perfections ; on n'eſt pas ſoi-même quand on ſe propoſe tant de modèles.

Il faut ſe faire une idée de la beauté, & réunir toutes les facultés de ſon ame à repréſenter cette idée par le moyen de l'art. Sur-tout le métier doit toujours être ſubordonné au génie. Le pinceau & la couleur font le bon ouvrier ; l'expreſſif & le beau font le peintre. On n'a pas même encore la première idée qui conduit au grand, quand on confond un tableau

bien peint, bien coloré, bien diſpoſé, avec l'ouvrage rare qui mérite par excellence le nom de beau tableau. (*Article de M.* Levesque).

DEGRADATION. La *dégradation* des couleurs & des lumières, eſt le grand moyen qu'employe l'art de la peinture, lorſqu'il imite les objets viſibles, pour feindre le relief qu'ont ces objets dans la nature, pour marquer les diſtances qui les ſéparent, pour indiquer les plans ſur leſquels ils ſe trouvent placés, & enfin pour donner l'idée de l'air même qui les environne, & qui, bien qu'inviſible, en modifie ſenſiblement les apparences.

Tout ce qui parvient à notre vue nous offre des combinaiſons ſans nombre de couleurs nuancées, c'eſt-à-dire, *des gradations & des dégradations* infinies, de teintes, de couleurs & de nuances, de jours & d'ombres. Les loix & le procédé de la lumière, exigent qu'il n'y ait véritablement dans un objet éclairé, qu'un point où cette lumière frappe plus directement; en partant de ce point, la lumière, ainſi que la couleur qui reçoit d'elle ſes modifications, ſe dégradent ou ſe graduent en raiſon des plans, mais par des progreſſions multipliées & ſi inappréciables à notre organe viſuel, que les regards les plus attentifs & les plus perçans ne peuvent fixer les limites de chacune d'elles.

Les peintres occupés à les obſerver, parviennent inſenſiblement à les diſtinguer, non pas avec une préciſion géométrique, ce qui eſt impoſſible; mais aſſez ſenſiblement pour les imiter, autant que l'art l'exige & le comporte.

Mai

Mais ceux qui ne s'exercent pas autant qu'eux, n'en ont qu'une idée vague, & ne diſtinguent réellement que les différences très-marquées de ces progreſſions. On peut obſerver à cette occaſion que l'uſage que nous faiſons communément de nos organes & de nos ſens, eſt, pour le plus grand nombre, l'ouvrage de l'inſtinct, & que l'uſage perfectionné par l'obſervation, & ſur-tout par la comparaiſon méditée & raiſonnée, exige que nous ſoyons conduits à cette obſervation attentive par quelqu'occupation qui nous la rende néceſſaire & nous en faſſe contracter l'habitude. Il paroîtra ſans doute extraordinaire à ceux qui n'ont pas réfléchi ſur ce ſujet, de me voir avancer que la plus grande partie deshommes ne ſavent ni voir, ni entendre, & encore moins toucher, goûter & ſentir.

Ils adopteront cette vérité, s'ils voyent avec diſcernement opérer un peintre; s'ils ſont témoins de la fineſſe avec laquelle un habile muſicien diſtingue un comma, c'eſt-à-dire, une nuance preſqu'inappréciable d'un ſon; enfin, ils n'auront plus de doute ſur mon aſſertion, s'ils obſervent les ſecours qu'un aveugle tire de ſon tact, le fin gourmet de ſon palais & le voluptueux Aſiatique, amateur des parfums, des organes de ſon odorat. Si l'on paſſe un moment des organes phyſiques de nos ſens aux organes intellectuels, c'eſt-à-dire, aux facultés de notre eſprit, on verra combien l'homme commun (ce qui embraſſe la plus nombreuſe partie des ſociétés, même les plus inſtruites), eſt loin de jouir de la perfection dont eſt ſuſceptible ſon intelligence. J'appelle ici perfection d'intelligence, celle que chaque individu pourroit acquérir par l'habitude.

Chacun de nos ſens (pour revenir à mon ſujet) a donc ſon uſage d'inſtinct, ou uſage commun, & ſon uſage perfectionné.

Le peintre coloriſte exerce & perfectionne le ſens de ſa vue, c'eſt-à-dire, qu'il obſerve & compare, & peu-à-peu ſes yeux s'ouvrent, pour ainſi dire : il diſtingue enfin aſſez pour établir des diviſions de nuances dans les progreſſions des lumières & des couleurs. Celui qui eſt plus propre à ce perfectionnement de ſes organes, devenu beaucoup plus clairvoyant qu'on ne l'eſt ordinairement, croit avoir pénétré le ſecret de la nature; mais combien il en eſt encore loin! car s'il employe les ſecours que peuvent lui fournir les verres convexes, il apperçoit auſſi-tôt un auſſi grand nombre de nouvelles diviſions à faire qu'il en a déjà faites, & il doit finir par penſer que l'homme ſuppoſe le plus ſouvent à la nature des marches qu'elle ne ſuit point, & que les diviſions ſont des ſecours que notre foibleſſe nous ſuggère lorſque nous nous efforçons à connoître & à ſuivre nous-mêmes cette nature qui unit tout, ſépare tout, qui n'a point de nomenclature, de graduation marquée, de ſéparations ſenſibles. Nous ſommes enfin, à ces égards, comme le géomètre qui ſuppoſe le cercle une figure compoſée d'une infinité de côtés, pour parvenir à des approximations de meſures qu'il deſire ſe procurer, ſans pouvoir arriver à une évaluation préciſe.

Les *dégradations* de la lumière, de l'ombre qui en eſt la privation, & des couleurs, eſt donc en effet progreſſive à l'infini, ſans diviſions. Si le peintre y établit des diviſions, c'eſt qu'il ne peut procéder

autrement. Plus il les multiplie méthodiquement, d'après le foyer du jour & les plans, plus il approche de l'imitation vraie du relief des corps. (*Article de M.* WATELET.)

DEGRÉ, (ſubſt. maſc.) *Il n'eſt point de degré du médiocre au pire*, a dit Boileau, en parlant de l'art des vers. C'eſt qu'un art dont le but eſt de plaire ne remplit point ce but s'il n'eſt exercé qu'avec un talent médiocre. Le public a confirmé l'arrêt ſévère prononcé par Boileau; il ne lit plus que les vers des grands poëtes. De la foule innombrable d'écrivains en vers que la France a produits dans le dernier ſiècle, il n'en eſt guères reſté plus de ſix qui conſervent des lecteurs.

Le même jugement ſembleroit devoir s'étendre ſur les ouvrages de peinture : mais comme le luxe donne la qualité d'utiles à bien des objets ſuperflus, & que les tableaux ont l'utilité de meubler des appartemens, on a jugé moins ſévèrement les tableaux que les vers. Un poëme médiocre n'a pas l'utilité conventionelle d'être regardé comme un meuble, & ne pare pas un ſallon comme un médiocre tableau. Ajoutez que tout homme qui ſait un peu ſa langue a les premiers élémens de la connoiſſance des vers, & que peu d'hommes ont les premiers élémens de la connoiſſance de la peinture. Ainſi, faute de juges, des tableaux médiocres ſont mis au nombre des excellens tableaux, & le propriétaire a la ſatisfaction de les regarder & de les faire regarder à bien d'autres comme des chefs-d'œuvre. Mais comme un livre n'eſt pas d'un grand prix, que la multiplicité des exemplaires lui ôte le mérite

de la rareté, & qu'il a un grand nombre de juges; la vanité de celui qui le poſsède eſt plus intéreſſée à le juger ſévèrement qu'à le prôner comme un chef-d'œuvre. Le propriétaire d'un tableau cherche à en relever toutes les beautés véritables ou imaginaires, pour prouver qu'il a un meuble de prix; le propriétaire d'un livre cherche à en faire remarquer les défauts, pour prouver qu'il eſt homme d'un goût délicat.

Cependant, ſi l'on conſidère le petit nombre de peintres dont les noms ſont connus des hommes qui ne font pas en quelque ſorte un métier de connoître les noms & la manière de tous les artiſtes, on avouera qu'il en eſt de la peinture comme de la poéſie, & que, dans ces deux genres de talens, le médiocre ainſi que le pire eſt conſacré à l'obſcurité.

Pour décider cette queſtion, c'eſt la voix publique qu'il faut conſulter, & non la voix d'un petit nombre de curieux qui ſe piquent de connoître, au moins par leurs noms, ou tous les peintres ou tous les poëtes.

Il a paru dans le ſiècle dernier un grand nombre de peintres d'hiſtoire qui ne manquoient pas de talent. Il n'en eſt guère que trois dont les noms ſoient connus aujourd'hui de ce qu'on peut appeller le public. ajoutez encore à-peu-près le même nombre qui eſt connu des hommes qui aiment particulièrement les arts: le reſte ſeroit oublié s'il n'y avoit pas des gens qui mettent de l'importance à connoître la nomenclature pittoreſque, comme il y en a qui ſe piquent de poſſéder la nomenclature bibliographique.

Le ſiècle où nous vivons a produit encore plus de peintres que le ſiècle dernier; il ne parviendra peut-être pas un plus grand nombre de leurs noms au ſiècle futur.

Je ne crois pas que cette obſervation ſoit inutile ; elle doit engager les artiſtes amis de la gloire, à ne pas ſe contenter de cette médiocrité de talent qui leur procureroit un rang eſtimable entre leurs contemporains. Ce n'eſt qu'en s'élevant au-deſſus de leurs émules qu'ils ſauveront leurs noms de l'oubli. Qu'ils ſachent qu'un bon peintre n'eſt qu'un artiſte eſtimable, & que les grands peintres ſeuls intéreſſeront la poſtérité. De fort bons peintres décoroient les palais du monarque, les hôtels des grands, & les murs de nos temples ſous le règne de Louis-XIV : mais ce ne ſont plus que les noms du Pouſſin, de Leſueur, de le Brun que nous prononçons avec reſpect. (*Article de M.* LEVESQUE.)

DÉLICATESSE, (ſubſt. fém.) La *délicateſſe*, dans ſon acception propre, eſt oppoſée à la force : un enfant *délicat* eſt le contraire d'un enfant robuſte. On dit, en parlant d'une étoffe, que les couleurs en ſont *délicates*, pour faire entendre qu'elles doivent ſe paſſer aiſément : une fleur *délicate* eſt celle qu'on ne peut toucher ſans la flétrir ; une plante *délicate* eſt celle dont la foibleſſe ne peut réſiſter à la moindre intempérie.

Les mots *délicat*, *délicateſſe*, en paſſant dans la langue des arts, ont conſervé leur première ſignification. Ainſi, dans les arts, la *délicateſſe* exclut la force & la grandeur. Ce ſeroit faire un bien mauvais éloge d'un plafond, d'un tableau d'autel que de dire qu'ils ſont peints *délicatement*.

Mais la *délicateſſe*, peut convenir à une miniature, à un petit tableau, qui doit être conſidéré de fort près, & dans lequel l'auteur s'eſt propoſé de plaire par un

pinceau délicat. On loue un tableau de fleurs, en disant qu'il est peint *délicatement*, que la touche en est *délicate:* dans ce genre, le mérite de l'auteur est d'exprimer la *délicatesse* des objets qu'il représente.

Le *soigné* n'est pas toujours *délicat;* mais le *délicat* est toujours *soigné.*

On peut dire en parlant d'une affection douce & agréable, que le peintre l'a *délicatement exprimée.*

Quant aux genres qui exigent des qualités bien différentes de la *délicatesse*, on a dit avec raison, dans la première Encyclopédie, que le *délicat* est une façon de peindre & de dessiner qui approche du mesquin, sans qu'on puisse cependant lui reprocher ce vice (*Article de M.* LEVESQUE.)

DEMI-TEINTE. Ce terme de l'art, composé de deux mots, s'explique de lui-même, quant à son sens le plus général; mais pour en donner une idée plus précise, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails.

Chaque couleur peut se diviser en *nuances*, ou *teintes*, & les *teintes* se peuvent subdiviser encore: mais le sens du mot *demi-teinte*, ne doit pas être pris à la lettre; car toutes les couleurs peuvent être modifiées ou rompues dans diverses proportions, & toutes les *teintes* peuvent, suivant l'emploi qu'en fait l'artiste, prendre le nom de *demi-teintes* lorsqu'elles servent dans l'harmonie du tableau de passage d'un ton à un autre.

Ainsi quelques ouvrages de peinture qu'on appelle *heurtés*, offrent souvent certaines *couleurs entières*, qui y tiennent lieu de *demi-teintes* ou de passages, mais l'effet en doit être regardé de loin.

Tout *paſſage* ou liaiſon entre deux couleurs qui ſembleroient *dures*, ſi elles ſe touchoient, a donc le droit d'être nommé *demi-teinte*, parce qu'il en produit l'effet.

On peut ſentir combien, ſi l'on haſardoit, ne connoiſſant que ſuperficiellement les arts, de rapprocher les demi-tons de la muſique des *demi-teintes* de la peinture, combien, dis-je, les idées qu'on donneroit ſeroient peu exactes. Je ne puis me refuſer d'obſerver, autant que j'en trouve l'occaſion, qu'il n'eſt que trop commun aujourd'hui d'employer ces rapprochemens, non-ſeulement des différens arts entr'eux, mais des idées morales & politiques avec les expreſſions & les idées des ſciences plus difficiles encore à appliquer avec juſteſſe, parce qu'il faut plus d'étude pour s'inſtruire de la plupart des ſciences, que pour avoir quelques connoiſſances raiſonnables des arts.

Pour revenir au terme qui fait le ſujet de cet article; plus un ouvrage de peinture eſt ſoigné, ou plus il eſt deſtiné à être vu de près, & plus le mot *demi-teinte* ſe rapproche de ſa ſignification littérale, car les dégradations étant multipliées d'une manière beaucoup plus approchante de celle qu'offre la nature, chaque couleur change de nuance, en faiſant avec ſes voiſines des partages & des mélanges graduels, par l'effet des plans & du plus ou moins d'éloignement de la lumière.

Mais, pour ſe former une idée préciſe de ces effets, obſervez avec attention, & s'il ſe peut, en compagnie d'un peintre, un corps *coloré* qui ſoit rond; la *lumière*, en éclairant les *points* ſur leſquels ſon *incidence* ſera plus directe, donnera à la couleur de ce corps toute la *valeur* dont elle eſt ſuſceptible; enſuite cette lumiè-

gliſſant ſur les plans voiſins, par une *incidence oblique*, fera paroître la couleur d'une autre *nuance* : plus loin cette *nuance* ſera *teintée* & à demi altérée par la privation plus ſenſible d'une partie de la lumière. Alors cette modification annoncera l'ombre qui la ſuit, & après l'ombre, le corps rond qui, en courbant toujours ſa ſurface, eſt enfin près d'échapper à la vue, recevra les rejailliſſemens des couleurs & des lumières voiſines, dont l'effet ſera une autre ſorte de *demi-teinte*, qu'on appelle *reflet*.

Voilà l'ordre général dans lequel ſe préſentent à la vue les *couleurs*, les *nuances*, les *teintes*, les *demi-teintes*, les *ombres* & les *reflets* dans tous les objets dont les ſurfaces ne ſont pas abſolument planes. Mais on conçoit que cet ordre, d'autant plus exact, que le corps eſt parfaitement rond, eſt auſſi continuellement varié, modifié, interrompu dans les corps dont les ſurfaces ſe trouvent irrégulières par leurs formes & par leurs plans. On conçoit encore, ſi l'on garde quelque ſouvenir de l'article *clair-obſcur*, que les moyens qui lui ſont propres & ceux qu'offrent les *demi-teintes* ont entr'eux un très-grand rapport. Auſſi ne parvient-on pas à l'harmonie, ſans avoir une connoiſſance approfondie de l'emploi qu'il faut faire, & des *demi-teintes*, & de la magie du *clair-obſcur*. Des explications que je viens de donner, réſulte cet important précepte pour les jeunes élèves.

« Obſervez la nature toujours avec une intention » particulièrement relative à quelqu'une des parties » conſtitutionnelles de votre art, & rappellez bien alors » à votre idée tout ce qui appartient à la partie qui » vous occupe. Si c'eſt *l'harmonie*, forcez votre at-

» tention à embraſſer enſemble l'effet des *demi-teintes*, » des *reflets*, du *clair-obſcur* général d'une maſſe d'ob- » jets, & de ces mêmes parties ſubordonnées dans » chacun des objets particuliers qui forment la maſſe. » (*Article de M.* WATELET.)

DESSIN, (ſubſt. maſc.) Le mot *deſſin*, regardé comme terme de l'art de peinture, fait entendre deux choſes : il ſignifie en premier lieu la production qu'un artiſte met au jour avec le ſecours du crayon de quelqu'eſpèce qu'il ſoit, ou de la plume.

Dans une ſignification plus étendue, il veut dire en général l'art d'imiter, par des traits, les formes, & ſur-tout les contours que les objets préſentent à nos yeux.

C'eſt dans ce dernier ſens qu'on employe le mot *deſſin*, lorſqu'on dit que le *deſſin* eſt une des parties principales de la peinture, ou plutôt que l'art de la peinture ne peut avoir lieu ſans l'art du *deſſin*.

Il s'eſt élevé dans pluſieurs tems des diſputes aſſez vives, dans leſquelles il s'agiſſoit de fixer lequel eſt plus eſſentiel à la peinture, du *deſſin* ou du *coloris*. On ſentira facilement que ceux qui étoient plus ſenſibles au charme de la couleur, qu'à celui du *deſſin*, ou qui étoient amis ou diſciples d'un *peintre-coloriſte*, donnoient la préférence à cette partie brillante de l'art de peindre, tandis que ceux qui étoient affectés diverſement, ou dans des circonſtances différentes, ſoutenoient le parti contraire.

Que pouvoit-il arriver de ces combats d'opinions mal fondées? Ce qui réſulte ſi fréquemment des diſcuſſions qu'élève la partialité ou la ſubtilité de l'eſprit,

par l'abus de cette faculté qui ſujette à ſe tromper & à tromper, ſert rarement au progrès des arts, & à l'utilité générale. Pour revenir à la diſpute dont il s'agit, & pour la réduire à ſa juſte valeur, il ſuffit d'enviſager que l'imitation de la nature viſible qui eſt le but de la peinture, unit indiſſolublement l'imitation des formes des objets & l'imitation de leur couleur. Vouloir décider d'une manière abſtraite quelle eſt de ces deux parties la plus eſſentielle à l'art, eſt la même choſe que de vouloir decider ſi c'eſt l'ame ou le corps de l'homme qui eſt le plus eſſentiel à ſon exiſtence.

Pour parvenir à bien deſſiner, il faut avoir de la juſteſſe dans les organes qu'on employe & les former par l'exercice & l'habitude, c'eſt-à-dire, en deſſinant très-fréquemment.

C'eſt par le *deſſin* qu'on commence à s'initier dans les myſtères de la peinture; & ceux qui s'y deſtinent, ou qu'on y dévoue, commencent & doivent commencer à deſſiner dès leur première jeuneſſe, parce qu'alors la main docile acquiert plus aiſément la ſupleſſe & les différens mouvemens qu'exige ce genre de travail. L'uſage a établi une méthode de procédés que je dois expoſer.

Les premiers eſſais ſe bornent à tracer des lignes paralleles en tout ſens avec un crayon, qui, le plus ordinairement, eſt un morceau de ſanguine, c'eſt-à-dire, d'une pierre rouge, aſſez tendre pour être taillée en pointe, & qu'on enchaſſe dans un porte-crayon. Ce porte-crayon, long d'environ un demi-pied, eſt un tuyau ou tube de cuivre, à-peu-près gros comme une forte plume. Il eſt fendu par les deux bouts de la longueur d'un pouce & demi, pour qu'il puiſſe plus

aiſément recevoir en s'accroiſſant, autant qu'il eſt beſoin, le crayon qu'on y insère. Lorſqu'on a inſéré le crayon dans le tube, ou porte-crayon, on l'y arrête au moyen d'un anneau qui, à chaque bout, gliſſant le long du porte-crayon, vient ſerrer les parties fendues qui embraſſent le crayon.

Lorſque le porte-crayon eſt armé du morceau de ſanguine, ou de quelqu'autre manière propre à tracer, on aiguiſe une dernière fois avec un canif le crayon qu'on eſt prêt à mettre en uſage : après quoi l'on poſe dans ſes doigts le porte-crayon comme on tient une plume, à cela près que les doigts qui tiennent le porte-crayon ſont placés vers le milieu de ſa longueur, au lieu que pour écrire on tient la plume vers ſon extrémité taillée. Une autre différence, c'eſt qu'on tient la plume avec les trois premiers doigts étendus, & que pour deſſiner on tient le porte-crayon de deux doigts ſeulement, & que le doigt du milieu fait une courbure pour le ſoutenir.

Il faut obſerver encore que les traits qu'on ſe propoſe de former étant aſſez ordinairement de plus grande dimenſion que les lettres, on ne doit pas ſe borner à ce que peut donner d'étendue au crayon le développement des jointures des doigts, en ſuppoſant le poignet arrêté; mais qu'il faut que le poignet, devenu lui même ſouple & mobile, gliſſe ſur le papier, & parcoure, en ſe portant de côté & d'autre ſans roideur, l'étendue des traits qu'on ſe propoſe de former. Cette manière de ſe ſervir du porte-crayon, eſt d'autant plus eſſentielle, que l'on doit avoir grand ſoin de commencer par copier des *deſſins*, dont la grandeur des contours & des hachûres développent la main.

Les premiers *deſſins* qu'on fait imiter au jeune élève ſont ordinairement ou doivent être, autant qu'il eſt poſſible, ceux qu'un habile maître a faits lui-même d'après nature, ſoit pour ſon étude, ſoit avec le but de les faire ſervir de modèles à ceux qu'il inſtruit.

On doit faire deſſiner chaque partie du corps au jeune deſſinateur pendant long-tems, avant de lui permettre de deſſiner une figure entière. Il faut le plier à deſſiner ces parties dans de grandes dimenſions, & tout au moins de grandeur naturelle; premièrement, pour qu'il en connoiſſe mieux les formes & les détails, ſecondement, pour l'habituer à imiter la nature telle qu'on la voit.

Après avoir long-tems deſſiné pluſieurs parties, telles que des nez, des yeux, des oreilles, des bouches, ſous tous les aſpects dont ces parties ſont ſuſceptibles, on fait deſſiner à l'élève une tête entière, & cette étude qui réunit dans un enſemble les parties ſur leſquelles l'élève s'eſt déjà exercé, doit faire ſon occupation journalière & habituelle, juſqu'à ce qu'enfin il parvienne à copier facilement & juſte tous les *deſſins* de ce genre qu'on lui donne pour modèles. C'eſt pendant qu'il eſt occupé de cette étude que je ſouhaiterois qu'il pût lire une ſorte de cathéchiſme court, bien clair, qui lui donnât des idées ſimples & juſtes de ce qu'il entreprend, c'eſt-à-dire, de ce qu'eſt le *relief;* de l'exiſtence néceſſaire des *ombres*, lorſque le *relief* eſt éclairé; de la relation qu'ont les hachures avec ces *ombres*, & que les *traits* ont avec la forme ou *figure* des objets; de la relation enfin qu'a la *touche* avec les *accidens* du *trait* qui, ſelon ſes courbures ou directions, eſt tantôt éclairé, tantôt dans l'ombre &

plus ou moins, ſuivant ſa poſition, relativement à la lumière.

Il faudroit joindre à ces moyens d'inſtruction, celui de faire copier à l'élève le *deſſin* anatomique de la tête qu'il imite, dans la même proportion que cette tête, pour que le *deſſinateur* s'habituât, comme machinalement, à ne pas deſſiner l'extérieur, ſans avoir préſente l'idée de ce qui ſe trouve ſous la première ſurface.

Ce ſont les os qui décident en grande partie, & tout au moins d'une manière préciſe, les formes extérieures. Lorſqu'on connoît bien la ſtructure des os, leurs plans, leurs charnières, la manière dont ils ſe meuvent, on eſt bien plus sûr de repréſenter les parties qui les couvrent avec le caractère qu'elles doivent avoir. La connoiſſance des muſcles qui ſe trouvent ſous la peau, formeroit la ſuite de ce ſyſtême d'études, & ces premiers rudimens devroient, ſans y fixer de terme, s'entremêler ſans ceſſe avec les études diverſes des jeunes artiſtes, d'autant que je ſuis très-perſuadé, par théorie & par pratique, que l'obſervation habituelle de l'oſtéologie & de la myologie influe infiniment ſur la sûreté, & ſur la correction du *deſſin*.

C'eſt ainſi qu'il ſeroit important, pour former l'intelligence d'un enfant, de l'habituer à avoir des idées démontrées des objets ſur leſquels il attache ſes regards, ou dont on l'occupe dans ſes premières années. Il s'agit pour cela de mettre méthodiquement ſous ſes yeux les parties de ces objets, en les décompoſant, & en les recompoſant, ou les leur faiſant recompoſer.

Comme il y a trop de différence entre copier ſervilement ce qui eſt deſſiné, & imiter, ou deſſiner, un objet réel, ſur-tout un objet animé, on a établi un

moyen intermédiaire, qui ſert à l'élève pour paſſer de ce qui eſt le moins difficile à ce qui l'eſt le plus.

Ce moyen eſt de faire deſſiner l'élève, d'après des imitations en relief de parties, & enfin de figures entières. Ce ſecond ordre d'étude s'appelle *deſſiner d'après la boſſe*. La *boſſe* eſt le plus ordinairement une imitation modelée en terre ou moulée en plâtre. Ce ſont les modèles de cette dernière eſpèce qui ſont le plus en uſage, parce qu'ils s'acquièrent à moins de frais, & qu'il s'en trouve un grand nombre de moulés ſur de bons originaux, quelquefois même ſur la nature, telles que des mains, des bras, des pieds & des jambes.

Ces objets qui ont le même *relief* que la nature, & qui ſont privés de mouvement, ſe montrent toujours ſous le même aſpect à l'élève qui ſe fixe à un point de vue. Alors il les deſſine ſans inquiétude, & peut mettre à cette étude tout le tems qui lui convient. Pour augmenter cette facilité, la *boſſe* doit être placée & éclairée convenablement. Si la *boſſe* eſt une tête de grandeur naturelle, il eſt mieux qu'elle ſoit poſée de manière que les yeux de cette tête ſe trouvent de niveau avec ceux du deſſinateur, au moment qu'il la fixe & l'obſerve pour la deſſiner. Il faut encore que cet objet ſoit placé de façon que le deſſinateur qui ſe poſe vis-à-vis, reçoive ſur ſon papier le jour de gauche à droite. Sans cela, la main qui deſſine porteroit ombre ſur les traits qu'elle voudroit former; enfin, il eſt très-utile que ce modèle ou boſſe ſoit éclairé convenablement, c'eſt-à-dire, premièrement d'un ſeul jour; ſecondement, d'un jour qui ne ſoit pas trop étendu, pour que les rayons, moins vagues

s raſſemblés, décident les lumières & les ombres.
, ce jour doit tomber plutôt d'en haut que venir
as, c'eſt-à-dire, que l'on doit faire enſorte que
rture ou la partie de la fenêtre, d'où le jour
roduit, ſoit fermée ou garantie juſqu'au-deſſus
ıdèle, ou ſi l'on ſe ſert de la lumière d'une
, que cette lumière ſoit placée ſur le côté gauche
boſſe, & à une certaine élévation.
is à une certaine élévation, parce que ſi la lu-
étoit trop élevée, les ombres ſe prolongeroient
haut en bas, & pourroient embarraſſer par des
ions extraordinaires le *deſſinateur*. Cet incon-
: fera aiſément ſuppoſer les inconvéniens con-
, & l'on ſentira que tant qu'il eſt queſtion de
r les premières etudes, il faut choiſir dans les
le clair-obſcur de la boſſe qu'on donne à
, ceux qui n'offrent point de ſingularités embar-
tes, & qui font mieux valoir les formes.
n'inſiſterai pas autant ſur la prolongation de l'étude
boſſe que j'ai fait ſur la première eſpèce d'étude
j'ai parlé, parce que l'étude de la boſſe ne doit
, comme je l'ai dit, que de paſſage à celle de la
, par pluſieurs raiſons, dont je vais expoſer les
ſentielles.
jeune élève qui n'en peut connoître les incon-
s, peut en emprunter un ſtyle ſec & froid; car
odéle qui a tout le relief & les formes de la
animée, & qui cependant eſt privé de tout
ment, fait naître machinalement & entretient
'eſprit des commençans, une idée d'immobilité
ontraire à celle qu'il doit prendre pour 'ne la
r jamais, puiſque le deſſinateur & le peintre ne

ouvrir jamais figure ou l'idée d'un corps humain naît de l'objet qui l'inspire.

L'étude trop fréquente, ou du moins trop prolongée de la belle nature, peut donc avoir des inconvéniens & le maître doit bien guider le jeune élève *dessinateur*, le plonger qu'il lui est possible, à l'imitation de la nature; alors il doit recommencer à l'étudier dans le même ordre qu'il a déjà suivi.

Il dessinera donc chaque partie sur la nature même; il la comparera avec les *dessins* de ses maîtres, avec ceux qu'il a copiés, avec les *dessins* anatomiques qui lui ont donné les premières notions des os; enfin avec la belle, pour saisir toute la perfection que la nature a répandue sur elle. Il mettra ensemble une tête; il la considérera sous divers aspects, l'entendra dans tous les sens, oubliera, allant ainsi par degrés, & enchaînant bien l'une à l'autre par ordre toutes les notions qu'il a acquises, il parviendra enfin à dessiner une figure entière, & donnera à cette figure le caractère que doit avoir une figure animée.

C'est alors que les observations sur la partie mobile de l'anatomie, c'est-à-dire, la connoissance des muscles & des jointures, lui deviendra de plus en plus nécessaire; car je ne saurois trop répéter, dans un tems où l'on a la solidité de un objet important, que la comparaison habituelle de la charpente avec l'édifice, des os avec l'apparence de ces os, des muscles de la première & de la seconde couche avec les effets qu'ils produisent extérieurement, soit dans leur état tranquille, soit lorsqu'ils sont mis en action par le simple mouvement ou par les passions; que ces études, dis-je, sont le fondement de l'art de dessiner & de l'art de peindre.

Lorsque

Lorſque l'artiſte ſera parvenu à bien *deſſiner* une figure nue, il s'étudiera à la draper, & ſa même attention qu'on lui a fait avoir de ne jamais *deſſiner* la peau, ſans ſe repréſenter ce qui eſt deſſous, lui preſcrira l'obligation de ne jamais *deſſiner* une draperie, ſans avoir, pour ainſi-dire, ſous les yeux, les parties du corps qu'elle couvre ou qu'elle enveloppe. L'éléve que je haſarde de conduire paſſera enfin à aſſembler pluſieurs objets, pluſieurs corps, c'eſt-à-dire, à les groupper, à les c[illegible]oſer; & c'eſt alors qu'après avoir paſſé par une route difficile, il commencera à appercevoir, s'il raiſonne ſur ſon art ou s'il eſt bien inſtruit, l'immenſe carrière qu'il a à parcourir, c'eſt-à-dire, les loix auxquelles l'aſſervit le clair-obſcur, l'harmonie colorée, l'unité de compoſition & d'intérêt; enfin l'expreſſion qui, fondée ſur une étude continuelle de la nature ſpirituelle, exige le ſecours du génie.

Ce n'eſt plus ici le lieu de continuer cette inſtruction qui deviendroit trop étendue, & qui embraſſeroit les parties de l'art auxquelles l'ordre alphabétique aſſigne d'autres places. Je reviendrai donc ſur mes pas avec le jeune *deſſinateur*, pour lui communiquer encore quelques obſervations qui tiennent aux premières notions.

Je viens de faire enviſager juſqu'ici le *deſſin* comme ayant pour but d'imiter les contours & les formes du corps humain, parce que c'eſt en effet dans l'art de la peinture ſon objet le plus noble, le plus difficile & le plus intéreſſant; que d'ailleurs celui qui le remplit ſe trouve avoir acquis une facilité extrême à imiter les autres objets : cependant pluſieurs de ces autres objets demandent des études particulières, &

une habitude acquiſe pour les repréſenter avec juſteſſe.

Les animaux exigent un ſoin particulier ſi l'on veut parvenir à les *deſſiner* correctement, avec la grace & le caractère particulier dont chacun d'eux eſt ſuſceptible. Ce ſont des êtres animés, ſujets à des paſſions, & capables de mouvemens, variés à l'infini. Les parties dont ils ſont compoſés different des nôtres par les formes, par ſes proportions, par les jointures, par les articulations. Il eſt donc néceſſaire qu'un *deſſinateur* faſſe ſur eux des études, & ſur-tout d'après ceux des animaux qui ſe trouvent plus ordinairement liés avec les uſages & les actions ordinaires des hommes, ou avec les objets qu'il ſe deſtine plus particulièrement à traiter.

Rien de plus ordinaire aux peintres ou *deſſinateurs* d'hiſtoire que l'obligation de repréſenter des chevaux. Que de choſes ne trouve-t-on pas ſouvent à deſirer ſur cet objet dans leurs ouvrages? Il eſt à ſouhaiter que les jeunes artiſtes apprennent à en connoître l'anatomie, comme ils ont appris celle de l'homme qui leur eſt néceſſaire; ils riſqueront moins de bleſſer la vérité dans les repréſentations qu'ils en font, & qu'ils regardent trop ſouvent comme peu importantes.

Le payſage eſt une autre partie d'autant plus eſſentielle à étudier & à raiſonner, qu'il eſt indiſpenſable de mêler des conventions à la vérité de la nature. Car il eſt dans le payſage des objets ſi diſproportionnés à la grandeur de l'imitation, qu'il n'eſt plus poſſible de ſuivre la nature avec la régularité qui peut avoir lieu dans l'imitation de l'homme. J'aurois pu faire cette obſervation, même en parlant des animaux;

mais elle eſt ici plus ſenſible & plus inconteſtable. On a peu obſervé juſqu'ici ce que cette différence ou l'impoſſibilité de rendre les objets imités dans les proportions ou dimenſions des objets naturels, occaſionne dans le ſyſtême de l'imitation ; mais qu'on réfléchiſſe que jamais arbre n'ayant pu être imité de ſa grandeur naturelle, comme un corps humain, on a été conduit à n'imiter exactement que les maſſes d'ombres & de lumière, & les formes générales, en déſignant par quelques détails, artiſtement & diſcretement placés, les détails des feuilles, des branches, &c. On ſentira alors qu'il a dû réſulter de-là une différence dans le ſyſtême d'imitation dont il faut que le jeune *deſſinateur* prenne connoiſſance, & qu'il ſache enſuite étendre avec intelligence à tous les objets qui ſe trouvent dans le même cas, ou à ceux dont il exécute une imitation dans des proportions moins grandes.

J'en reſterai là ſur cette théorie qui ſeule feroit la matière d'un ouvrage conſidérable, mais qu'il eſt indiſpenſable de reſtreindre, relativement à la forme de dictionnaire. J'ajouterai ſeulement qu'on ſe ſert de différens moyens pour *deſſiner*, qui ont tous des avantages particuliers, lorſqu'ils ſont habilement employés.

La manière la plus généralement uſitée eſt celle que j'ai décrite, c'eſt-à-dire, celle d'employer la ſanguine, ſoit pour former le trait & repréſenter les ombres par des hachures, ſoit pour imiter ces mêmes ombres & les demi-teintes par le miniſtère de *l'Eſtompe*. On trouvera ce procedé au mot *Eſtompe*.

On deſſine encore à la pierre noire, à la mine de plomb, à l'encre, ſoit ordinaire, ſoit de Chine. On deſſine ſur du papier blanc ou teinté de gris, de bleu

ou bien de quelque autre couleur. Le ton coloré qu'on ajoute au papier donne lieu d'employer la craye ou crayon blanc pour déſigner les lumières, comme on ſe ſert des autres crayons pour repréſenter les ombres, ſoit par des hachures, ſoit en eſtompant: alors le fond du papier tient lieu de demi-teintes, & ces *deſſins* commencent à s'approcher, par le clair-obſcur plus prononcé, du ſyſtême de la couleur. Enfin, lorſqu'on employe quelques paſtels pour indiquer les couleurs & les teintes des objets qu'on deſſine, on s'approche tout-à-fait de ce qu'on appelle peinture. Auſſi je penſe que les maîtres doivent acheminer par ces degrés leurs jeunes élèves vers le but auquel ils les dirigent. Ces marches ſucceſſives & raiſonnées tendent, comme on peut l'appercevoir, au but le plus eſſentiel en toutes ſortes de connoiſſances, je veux dire, celui de lier les idées, de manière qu'elles ſe trouvent placées dans l'ordre le plus méthodique. (*Article de M. Watelet.*)

DESSINATEUR (ſubſt maſc.) Celui qui fait des deſſins, par quelque procédé que ce ſoit, au crayon, à la plume, à l'eſtompe, au lavis, a des droits, par cette opération, au titre de *deſſinateur*. Comme cependant il eſt d'ordinaire ſculpteur, graveur ou peintre, c'eſt plutôt par ces qualités qu'on le déſigne, & l'on réſerve plus communément le nom de *deſſinateur* à celui qui ſe conſacre par état à faire des deſſins pour les étoffes, les ornemens, les broderies. Quand on dit d'un peintre qu'il eſt *deſſinateur*, on veut faire entendre qu'il a une bonne manière de deſſiner, qu'il eſt pur, ſavant & correct dans ſon deſſin. (L.)

DESSINER, faire des deſſins à la plume, au crayon, au lavis, &c. Nous prendrons ici ce verbe dans l'acception où il ſignifie *étudier la nature ou des imitations de la nature par la voie du deſſin.*

Gérard Laireſſe & Raphaël Mengs vouloient que les maîtres commençaſſent par faire deſſiner aux élèves des figures géométriques, ſans le ſecours de la règle & du compas. Ils croyoient que cette méthode étoit plus capable que toute autre de leur donner la juſteſſe du coup-d'œil qui ſeule conduit à deſſiner correctement. Ils avoient obſervé qu'il n'eſt aucun objet dans la nature dont les contours & les formes ne ſoient compoſés de figures géométriques ſimples ou mixtes, d'où ils conclurent que l'élève parvenu à tracer avec juſteſſe ces figures à la ſimple vue, trouveroit enſuite peu de difficulté à deſſiner correctement toutes les formes que préſente la nature. Cette méthode procureroit un ſecond avantage; c'eſt qu'en faiſant ainſi deſſiner des figures géométriques aux élèves, on auroit ſoin de les leur démontrer, & dès leurs premiers pas dans l'art ils acquierroient la connoiſſance des premiers élémens de géométrie, qui, comme on ſait, ne ſont pas inutiles aux artiſtes.

On ne pourroit aſſurer que les maîtres de Raphaël aient commencé ſuivant cette méthode ſon éducation pittoreſque; mais il eſt certain du moins qu'ils lui apprirent à deſſiner avec une correction ſi préciſe qu'on peut même l'appeller ſervile. Elle lui donna d'abord un goût ſec; mais comme elle lui avoit fait acquérir la juſteſſe du coup-d'œil & l'habitude d'une imitation ſévère, elle lui procura la facilité de prendre une belle manière de deſſin, lorſqu'il eut vu les ouvrages de

Michel-Ange, & les chefs-d'œuvre de l'antiquité. La ſéchereſſe eſt, ſans doute, un vice dans les maîtres; encore leur pardonneroit-on juſqu'à un certain point ce vice s'ils le rachetoient par les grandes beautés qui en peuvent être voiſines; mais la ſéchereſſe, cauſée par la recherche de l'extrême préciſion, & par la peine d'y parvenir lorſqu'on n'a pas encore acquis cette aiſance que donne l'habitude, eſt aſſurément le plus excuſable de tous les défauts que puiſſe avoir un élève. On n'eſt pas loin de l'époque où l'on ſentira généralement le tort qu'on a fait à l'art en voulant que les élèves commençaſſent par être moëlleux & faciles.

Il ne faut pas craindre, dit *Mengs*, que la méthode géométrique nuiſe à l'élégance. L'élégance conſiſte dans la grande variété des lignes courbes & des angles, & ce n'eſt que la géométrie qui peut donner l'aiſance de les exécuter.

Il veut que l'élève, après s'être attaché long-temps à *deſſiner* des figures géométriques, s'exerce à tracer des contours d'après de bons deſſins, &, ajoute-t-il, il y trouvera plus de facilité que les élèves formés par une autre méthode, puiſqu'il aura contracté l'habitude de tracer toutes les figures qui peuvent contribuer à former ces contours. On ne négligera pas en même-tems de lui faire connoître les proportions du corps humain, que le maître aura ſoin de lui démontrer d'après celles des meilleures antiques. Quand il ſera enfin parvenu à *deſſiner* des contours avec franchiſe, on lui permettra de relever ſes deſſins par le clair-obſcur, c'eſt-à-dire, de les accompagner d'ombres & de lumières. Il prendra en même-tems des leçons d'anatomie & de perſpective, pour ſe préparer à *deſſi-*

ırès nature. Ces deux ſciences ſont néceſſaires
pier le modèle vivant & l'antique. La perſpective
ıprend la cauſe des apparences des corps dans
ſrentes ſituations où ils peuvent ſe trouver par
à l'œil qui les regarde, & l'anatomie la cauſe
mes que prennent les chairs par rapport à la
les os qui leur ſervent de ſoutien, & par rap-
celle des muſcles, & à leurs différens mouve-
i l'on ne connoît pas les cauſes, on n'imitera
ts qu'avec incertitude. Ce n'eſt que dans la
que les artiſtes doivent chercher la véritable
L'air de liberté qu'affecte l'artiſte ignorant n'eſt
charlatanerie par laquelle il ne peut ſéduire
utres ignorans.

'e riſquera beaucoup de ne pas *deſſiner* une fi-
ns ſes véritables proportions, ſi, par exemple,
nence par *deſſiner* la tête pour finir par les
s extrêmités, ſans ſe faire d'abord une diviſion
que. Soit que l'on veuille copier cette figure
grandeur naturelle, ou la réduire à une pro-
différente, il faut d'abord tracer la ligne
ıb de cette figure, & enſuite fixer par des
u des points la grandeur qu'on veut donner à
ſes parties. La proportion de cette partie ſer-
:helle & de point de comparaiſon pour les
On cherchera à eſtimer à vue d'œil quelle
ɔn il y a entre cette partie, la tête par exemple,
itrine; quand on l'aura trouvée, on marquera
ɔnde diviſion, & on ſuivra cette opération
bas de la figure. Quant à la ligne perpen-
d'à-plomb, elle ſervira à s'aſſurer qu'on ne
perdre à la figure ſon équilibre, & à remar-

quer combien les différentes parties s'écartent de cette ligne.

On s'assurera encore de la situation respective & du mouvement des différentes parties, par une opération méchanique, en tenant tantôt perpendiculairement, tantôt horizontalement le porte-crayon, fermant un œil, & mirant ainsi la figure. Il faudra aussi bien remarquer la forme de l'espace vuide que laisse, par exemple, un bras écarté du corps, & à quelle partie du corps répondent le coude, le poignet de ce bras, & marquer cette observation par des points ou des lignes légèrement tracés. Par ces moyens réunis, on peut parvenir à s'assurer des formes avec presqu'autant de précision d'après nature ou d'après une statue, que si l'on traçoit un certain nombre de quarreaux sur un dessin qu'on se propose de copier, & le même nombre de quarreaux sur le papier destiné à recevoir la copie.

Si l'on doit copier une composition, on prendra les mêmes précautions pour estimer la correspondance des différentes figures, que pour évaluer celle de différentes parties d'une même figure. Supposons que la composition ne soit que de deux figures, on examinera à quelle partie de la première figure répond la tête de la seconde, &c.

Enfin, comme dans l'art du dessin, il s'agit moins de montrer de l'adresse que de l'exactitude, on fera bien de multiplier toutes les précautions qui peuvent tenir lieu d'échelle, d'à-plomb, de compas, de quarreaux.

Après s'être bien assuré des places qu'occupent les différentes parties en hauteur & en largeur, & les avoir déterminées par des lignes & des points, il faut avoir le plus grand soin de ne charger, ni d'altérer

le contour en le traçant. Le premier défaut conduit à la peſanteur ; le ſecond à la maigreur, & tous deux ſont également graves, puiſqu'ils éloignent également, en ſens contraire, de la juſteſſe la plus preciſe. (*Article de M.* LEVESQUE).

DÉTACHER ſe dit en peinture lorſqu'il n'y a point de confuſion entre les objets repréſentés dans un tableau, qu'ils paroiſſent bien de relief, & qu'ils ſemblent quitter leur fond, & venir au ſpectateur. Le peintre doit *détacher* ſes figures. On dit cette maiſon, cet arbre ſe *détachent* bien, ſont bien *détachés* du ciel. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*). Les objets ſe *détachent* par le plan, par la couleur propre, par la perſpective aërienne, par le clair-obſcur. L'art de *détacher* tient à celui de diſtribuer. On *détache* un objet clair, en le diſtribuant de manière qu'il ſoit oppoſé à un objet brun ; on *détache* deux objets clairs, deux objets bruns l'un de l'autre par la diverſité de leurs nuances, &c. (L).

DÉTAILS, (ſubſt. maſc. plur.) Les petits *détails*, c'eſt-à-dire, les petites parties des objets, doivent être négligées par l'art, parce qu'elles ne ſont pas même apperçues dans la nature, à moins qu'on ne veuille y faire une attention expreſſe, & qu'on ne s'en approche aſſez pour être en état de les examiner. Or, l'artiſte doit ſe tenir aſſez éloigné de ſon modèle pour l'embraſſer en entier d'un ſeul coup- d'œil : il ne doit donc pas repréſenter ce qu'il n'a pu voir lui-même ſans trop s'approcher.

L'artiſte doit repréſenter les objets dans leur *uſage* & dans leur *beauté*.

Pour repréſenter le corps humain dans ſon *uſage*, il faut donner aux différentes parties ce qui les rend capables de faire les actions auxquelles elles ſont deſtinées. Ainſi, une main imitée par l'art doit conſerver toutes les parties qui lui ſont néceſſaires pour ſe mouvoir & remplir ſes fonctions : mais elle ne doit pas offrir les petites parties qui ne ſont par les cauſes de ces mouvemens, & qui en ſont au contraire les effets ; telles ſont les rugoſités que la fréquence de ces mouvemens cauſe à la peau, & que rend plus profonde le deſſéchement des parties charnues. Loin d'être au nombre des cauſes du mouvement & de la vie, elles doivent être conſidérées comme une dégradation commencée, qui amenera la ceſſation de la vie & du mouvement.

Il eſt vrai que, pour repréſenter la vieilleſſe, il faudra imiter ces dégradations. Mais, dans ces *détails* mêmes, le peintre d'hiſtoire, l'artiſte qui ne s'occupe que du grand, négligera les rides ſubordonnées, les plis de la peau qui, dans les vieillards, croiſent les grandes rides : il ne rendra, par exemple, dans le viſage que les rugoſités qui, par l'âge, ſont preſque devenues de grandes formes, & dont on apperçoit déjà le principe dans la force de l'âge viril. Enfin, il montrera de la vieilleſſe ce qui la rend vénérable, & non ce qui l'annonce décrépite : il n'affligera pas le ſpectateur par l'idée de la deſtruction, & lui mettra ſous les yeux non la décrépitude de Titon, mais la vieilleſſe immortelle de Saturne. Cette convenance deviendra un devoir s'il veut peindre le créateur ſous la figure d'un vieillard.

Nous avons dit que l'artiſte doit repréſenter les ob-

r *beauté.* Or, la beauté des contours con-
: ligne continue, ondoyante, ſerpentine,
lante à la rondeur, & toujours empêchée
par des méplats. La beauté de cette ligne
i elle étoit ſans ceſſe interrompue par les
s, les petits plis, enfin les petits *détails*
:es appellent ſi énergiquement les pauvretés,
de la nature : expreſſion pleine de vérité ;
la beauté de nos grandes formes pourroit
ueillir en témoignant notre force, notre
ſprit de vie qui nous anime, ces formes
nous humilient en n'annonçant que notre
la mort qui nous menace.
itours nous paſſons aux parties qu'ils renfer-
ſentirons combien l'art deviendroit froid,
uin, s'il vouloit exprimer à petits coups
tous les petits *détails* qu'on peut y apper-
es regardant de fort près.
les formes aient la plus grande beauté,
:lles aient le plus de grandeur que leur
proportion reſpective : de petites formes
t ſans ceſſe cette grandeur, anéantiroient
ems la beauté.
ls dans les acceſſoires nuiſent à l'impreſſion
ſer l'enſemble. Si l'artiſte charge un vaſe,
n lectique d'ornemens, de dorure, de
ien terminés, a-t-il intention que le ſpec-
rête, ou ne s'y arrête pas ? S'il veut l'ap-
: *détails*, il veut donc le détourner des
bjets de l'action : ſi c'eſt à l'action princi-
ut l'attacher, pourquoi s'expoſe-t-il à lui
liſtractions par ces *détails* ?

Voyez le peintre des convenances, le Pouſſin ; s'il met de l'architecture dans ſes tableaux, elle lui procure de belles maſſes ; elle laiſſe repoſer l'œil, & ne l'attire pas par des ornemens déplacés. S'il repréſente des figures majeſtueuſement vêtues, c'eſt par la beauté des plis qu'il indique celle de l'étoffe, & il ſe garde bien de la charger de fleurs & de broderies. Toute partie acceſſoire qui ſe fait trop remarquer, arrête l'attention & détruit l'unité.

Pauſanias nous a tranſmis une longue deſcription de tous les ornemens qui accompagnoient la célèbre ſtatue de Jupiter Olympien, chef-d'œuvre de Phidias. Il paroît que ces ornemens ne manquèrent pas d'admirateurs dans l'antiquité, parce que ces ſortes de fautes contre le véritable eſprit des arts charmeront toujours le vulgaire de tous les temps. « Tâchez d'appercevoir, » dit M. Falconet, ſi cette quantité d'ornemens de » toute eſpèce concouroit au vrai but de l'art ou s'en » éloignoit ; laiſſez-là les éloges que les écrivains ont » pu faire de cet enſemble, ces éloges fuſſent ils » l'écho de l'admiration des contemporains : & ſi après » en avoir jugé par le goût univerſel qui l'emporte ſur » les fantaiſies des temps & des pays particuliers, vous » trouvez que le Jupiter, avec tous ſes ornemens, » étoit encore grand, majeſtueux, ſublime, vous » pourrez trouver qu'en retranchant une partie de ces » ſuperfluités, il eût été en proportion du retranche- » ment, plus majeſtueux & plus ſublime encore ».

Nous tranſcrirons ici quelques lignes de M. Watelet : il les deſtinoit à l'article *Détails* qui ne s'eſt pas trouvé dans ſes papiers.

« Les peintres, dans l'enfance de leur art, co-

ſoin les *détails* : c'étoit le premier
rt qui n'oſoit abandonner un inſtant la
l'imitoit ſans principes & ſans choix.
a force, ne s'attacha qu'au grand, &
ce qui pouvoit l'en écarter ou l'en
is quand les arts ont atteint à la per-
compagne toujours le grand & le ſimple,
lent à l'imitation des petits *détails*, c'eſt
décadence que l'on peut comparer à
vieillards.

'il en eſt de même de la poéſie. Les pre-
s'étendent ſur les *détails* aux dépens du
effet. La poéſie plus parfaite s'affranchit
ui n'ont de mérite qu'autant qu'ils ſont
bien placés, menagés avec diſcrétion,
nuiſent pas à l'effet principal. Elle re-
étails, quand le génie eſt épuiſé.

ire encore la même obſervation ſur l'art
Les premiers drames ſe contenoient dans
'une imitation ſcrupuleuſe. Les drames
imitèrent ce qui étoit grand, expreſſif,
. Les drames reprennent enſuite la route
ommuns que leurs auteurs appellent des
nt retomber l'art au-deſſous de ce qu'il
première barbarie ».

ri:és dégoûtantes, il en eſt de fades, il
les : elles ne ſont pas l'objet de l'imi-
. Ne transpoitons ni ſur la toile, ni
gueux & les pendus de Callot. (*Ar-*
VESQUE).

tableau ; on nomme ainſi la partie
ableau, celle qu'il préſente d'abord

aux yeux pour les fixer & les att
par exemple, qui ſont tout à la f
difficile du payſage, comme ils en
ornement, doivent être rendus
devant du tableau, & plus confu
préſente dans l'éloignement. Peut-
d'un des plus grands maîtres de l
peintre des batailles d'Alexandre
pas l'effet qu'ils devroient faire,
artiſte a employé les bruns ſur le
de tableaux, & qu'il a toujours pl
derrière. Il eſt donc de la bonne
jamais négliger, dans les parties d'u
du clair-obſcur & de la perſpective
en général que le peintre ne ſaur
objets qui ſont ſur les premières li
parce qu'ils attirent les yeux du ſ
priment le premier caractère de véri
buent extrêmement à faire jouer l'
& à prévenir l'eſtime en faveur d
un mot, il faut toujours ſe faire u
les *devans d'un tableau*, par un t
entendu. (*Article de M. le Chev
dans l'ancienne Encyclopédie*).

Il faut obſerver ſur cet article q
défaut dans un payſage de placer le
du tableau, comme l'a inſinué M
voit de très beaux ſoleils couchant
& d'autres payſagiſtes où cette diſt
nuire au tableau. Mais ce ſeroit en
plaçant la lumière ſur les fonds
trop forcer les bruns ſur les *deva*
fletter, & de ne pas obſerver ſu

ſont pas frappés de la lumière, l'effet que produiſent les parties lumineuſes dont toute la maſſe de l'air eſt imprégnée. (L.)

DI

DIMENSIONS. Les *dimenſions* relatives entre l'objet qu'imite la peinture & l'objet imité, influent ſur l'effet & ſur les moyens qu'employe l'art.

Cette partie n'a peut-être pas été conſidérée autant qu'elle mérite de l'être.

Il n'eſt qu'un certain nombre d'objets dans la nature qui puiſſent être imités dans les mêmes *dimenſions* qu'ils préſentent; il en eſt un bien plus grand nombre que le peintre eſt obligé de repréſenter dans des *dimenſions* plus petites. Ces deux ſortes d'imitations doivent agir & agiſſent en effet par leur *dimenſion* avant de produire aucun autre effet, parce que la *dimenſion* eſt ce qui nous frappe même avant que nous ayons fixé nos regards ſur l'objet imité.

Il paroît naturel de croire, & je penſe même qu'on ne peut douter qu'un objet, une figure d'homme ou de femme, par exemple, repréſentée dans la grandeur & les proportions naturelles, ne tire au profit de l'illuſion un premier avantage de la conformité des *dimenſions*.

Il eſt une infinité de circonſtances où cet avantage eſt ſenſible. En effet on ne peut douter que la repréſentation que Rembrand fit de ſa ſervante dont il expoſa le tableau à ſa fenêtre n'auroit pu tromper les paſſans, ſi l'imitation avoit été plus grande ou plus petite de proportion que la nature.

Mais il faut obſerver que plus ce moyen ſert de

baſe à l'illuſion, plus cette illuſion ſe détache pour ainſi-dire du libéral de l'art; & en effet rien de ſi commun que de voir des repréſentations peintes qui, découpées & placées avec adreſſe, trompent ceux qui les apperçoivent ſans avoir, à beaucoup près, les perfections qui font eſtimer l'art. La repréſentation d'un homme aſſis dans un cabinet, tenant un livre, celle d'un chien, d'un chat, d'un amas de papiers & de livres placés bien avantageuſement dans les endroits où on doit naturellement les rencontrer, obtiennent aſſez facilement l'hommage d'une illuſion complette, & cependant ces ouvrages ne méritent à l'art & à l'artiſte que l'applaudiſſement qu'on donne à une malice adroitement concertée, & qui réuſſit comme on l'a deſiré.

Il faut penſer qu'on fait naturellement alors une diſtinction très-fine entre tromper avec adreſſe, ou imiter, en employant pour tout artifice les myſtères ſpirituels de l'art.

Il y a quelqu'apparence que tromper complettement par le moyen de la peinture a été un ſuccès diſtingué dans les premiers tems de l'établiſſement de l'art. Ce moyen a encore une réuſſite complette ſur ceux qui n'ont aucune idée de ce qu'eſt & doit être la peinture regardée principalement comme art libéral.

Et il faut obſerver à cet égard que, dans les progrès des arts libéraux, la plus nombreuſe partie des hommes qui ſont deſtinés ſeulement à en jouir, ne marchent pas, quant aux idées, à beaucoup près d'un pas égal à celui des hommes qui les pratiquent ou s'en inſtruiſent. Cette différence, qui eſt déſavantageuſe aux arts, eſt telle que dans la ville la plus nombreuſe, lorſque

la

la peinture, par exemple, & encore plus la muſique, ſont portées à une grande perfection, ſur cent perſonnes il en eſt peut-être quatre-vingt-dix dont les idées ſont auſſi peu avancées qu'au premier temps où l'art a commencé de s'établir.

Ce nombre effrayant pour l'art s'en tient pour ſigne diſtinctif du mérite des ouvrages de peinture à être trompé, & pour ceux de muſique à être excité à la danſe, & à une certaine gaieté.

Auſſi, n'y a-t-il guère que quelques points dans leſquels leurs impreſſions ſe rencontrent d'accord avec celles hommes les plus inſtruits; pour m'en tenir à la peinture, ce point eſt l'illuſion que produit, par exemple, au théâtre une décoration parfaitement exécutée & artiſtement éclairée.

Auſſi faut-il obſerver que l'effet que, ſans diſtinction de connoiſſances, tous ceux qui vont au ſpectacle, en attendent, eſt d'être trompés, c'eſt-à-dire, d'être entraînés à penſer qu'un appartement où doit ſe paſſer la ſcène repréſentée ſur des couliſſes ſéparées les unes des autres, eſt un appartement réel & fermé de toute part.

On remarquera que cette illuſion ou cette tromperie, tient encore à une conformité de *dimenſions*, à certains traits & profils qui, découpés par exemple, aident à iſoler, & à détacher réellement les objets les uns ſur les autres.

D'ailleurs, on doit appercevoir déjà une différence dans cette ſorte de tromperie; car ceux dont j'ai parlé, qui apperçoivent ſans s'y attendre la figure peinte & découpée d'un homme dormant, ou liſant dans un cabinet, ſont complettement trompés: au lieu qu'en gé-

néral tous ceux qui vont au ſpectacle, & ſur-tout les hommes inſtruits, ſavent que les décorations ſont des repréſentations feintes; mais il leur reſte cependant encore, comme je l'ai dit, nombre de détails aſſez grands ſur leſquels ils peuvent être en doute, & quelquefois même abſolument trompés.

Cependant, c'eſt à ce point de réunion des impreſſions que reçoivent les hommes qui n'ont aucune connoiſſance de l'art, & de ceux qui en ont, que commence la différence de leurs idées, relativement à l'eſtime qu'ils accordent, & à l'ouvrage & à l'artiſte.

L'homme qui ne connoît que le nom de la peinture, ſe borne toujours à ſe féliciter d'être trompé, & ne va pas plus loin; l'homme inſtruit conſidère qu'il a fallu non-ſeulement de l'adreſſe, mais de l'art, pour le mettre en doute ſur la feinte ou la vérité; il voit que l'éloignement des objets paroît bien plus grand qu'il n'eſt en effet; il remarque qu'un eſpace peu étendu lui en préſente un conſidérable; il en conclut qu'il faut que l'artiſte connoiſſe des règles qui le faſſe parvenir ſûrement à cette illuſion: ainſi, lors qu'il réfléchit avec méthode, il diſtingue d'abord l'effet de la couleur, l'illuſion de la perſpective, & enfin l'artifice avec lequel la décoration eſt éclairée; il reconnoît alors l'union de l'art avec la ſcience perſpective, & avec l'adreſſe intelligente; dès-lors ſes idées s'étendent; l'approbation qu'il donne eſt mêlée du plaiſir d'être ſéduit juſqu'à être trompé, de l'admiration qu'il prend pour l'art qui produit ces illuſions méditées & ſavantes, enfin de l'eſtime qu'il accorde à l'artiſte qui poſsède la pratique, l'intelligence, & les connoiſſances capables de lui procurer l'eſpèce de plaiſir qu'il goûte.

Cherchons actuellement quelqu'autre production de l'art qui procure ces impreſſions diverſes, & même qui y ajoute. Il n'eſt pas difficile de la rencontrer, & le portrait eſt ce qui ſe préſente de plus conforme à ce développement.

Auſſi les portraits produiſent-ils des impreſſions différentes ſur ceux qui les regardent, en raiſon des idées plus ou moins éclairées qu'on a ſur ce que j'ai développé.

Les hommes de la claſſe nombreuſe qui eſt reculée (pour parler ainſi) au tems de la naiſſance de l'art, deſirent & exigent même que le portrait les trompe le plus promptement qu'il eſt poſſible, & comme ils ne diſtinguent point ce que j'ai nommé adreſſe de ce qu'on doit appeller art, ſi le portrait repréſente premièrement l'homme qu'on a peint dans les *dimenſions* préciſes qui ſont celles de ſa tête, de ſon corps & de ſes mains; ſi ce portrait offre encore ſon habit, ſa coëffure, les détails, non-ſeulement du coſtume général, mais de ſon coſtume perſonnel; enfin ſi en chargeant les formes de ſes traits, & principalement ce qu'ils peuvent avoir de particulier, & ſur-tout les défauts & les difformités, le peintre, fût-il médiocre ou mauvais, fait parvenir plus vîte, & de plus loin une idée frappante de reſſemblance; certainement cette repréſentation a rempli ſon but auprès d'eux: auſſi leur eſt-il fort indifférent, que, pour me ſervir de leurs termes, la peinture ſoit bonne ou non. Mais à ce naïf aveu d'ignorance les hommes qui ont quelques teintures de l'art, & à bien plus forte raiſon ceux qui en ſont vraiment inſtruits, laiſſent échapper un ſourire ironique, & ils prononcent cet arrêt qui ne peut être compris par les ignorans, qu'un portrait peut

rappeller sûrement la reſſemblance de quelqu'un, & n'être qu'un très-mauvais portrait.

On ſent qu'il faut qu'alors ces juges ſévères, dont le jugement n'eſt pas compris de ceux qu'ils condamnent, conſiderent que pour rappeler en effet d'une manière ſatisfaiſante la reſſemblance d'un homme, il peut être, à la vérité, avantageux que l'imitation du phyſique de ſa tête, c'eſt-à-dire, du relief, de la couleur, de l'effet de la lumière, ſoit vrai; mais qu'il faut encore que cette tête paroiſſe vivante, qu'elle ſemble animée des impreſſions qui ſont les plus ordinaires à celui qu'on a voulu peindre; qu'enfin offrant des empreintes du même caractère, elle ſemble toute prête à dire les mêmes choſes que diroit l'original.

Voilà la ſource principale des nuances différentes & infinies des jugemens qu'on porte ſur la reſſemblance, & je penſe que la plus grande partie de ces différences naît en effet de ce que tous ceux qui connoiſſent un homme ou une femme, dont ils regardent le portrait, ne trouvent pas qu'en effet la copie ait l'air de leur dire ce qu'ils penſent que leur diroit l'original. Il ſeroit difficile en effet d'imiter juſques-là la nature, & il faut avouer cependant qu'effectivement le caractère de notre phyſionomie change beaucoup, ſur-tout pour ceux qui y fixent leurs regards avec quelqu'intérêt, par la nuance anticipée qu'imprime ſur tous nos traits ce que nous nous apprêtons à dire à chacun de ceux qui nous parlent, & ce que nous penſons à leur égard en les voyant; c'eſt par cette raiſon que, du même portrait, l'un dit qu'il n'eſt pas aſſez riant ou aſſez animé, l'autre qu'il n'a pas la fineſſe & l'expreſſion de l'original. On compte pour beaucoup, ou l'intérêt

nd à la perſonne repréſentée, ou l'idée qu'on
caractère, & l'on veut que ſon portrait inſpire
lée, ou le même intérêt. On compare le plus
ans s'en rendre compte, le caractère qu'en
e prendroit la phyſionomie de celui qui eſt
l'on ſe préſentoit à lui, à celui que lui a
eintre. On peut juger de-là s'il eſt commun
nt ſoit ſatisfait du portrait de ſa maîtreſſe.
donc une des cauſes principales qui, ſuſcep-
un nombre infini de modifications, rendent
mens qu'on porte de la reſſemblance tous dif-
1 quelque choſe les uns des autres.
ar rapport aux hommes inſtruits, il s'établit
autres diverſités d'opinions, qui ſont preſ-
ement relatives à l'art, & elles s'étendent ſi
l arrive quelquefois de dire qu'un portrait
eau, quoiqu'il reſſemble peu.
lue alors, comme on le ſent, par une abſ-
le mérite de cette production preſqu'unique-
me ouvrage de peinture, & on la juge d'après
nances de l'art, & non d'après les conve-
ſon emploi particulier. Je ne m'arrêterai pas
nité de développemens qui naiſſent naturel-
ceux dans leſquels je viens d'entrer.
res genres de peinture éprouvent des diffi-
reçoivent des avantages de la conformité,
ifférence de *dimenſion* qu'ils conſervent dans
tions avec les objets imités.
irs, les fruits, les comeſtibles, quelques
& d'autres objets, tels que des uſtenſiles,
nens, des meubles, &c. reçoivent certaine
igré de vérité de plus, lorſqu'ils ſont pei

dans leur grandeur naturelle ; mais comme il eſt preſ-qu'impoſſible que l'art du peintre ſoit tel que l'on ſoit abſolument trompé ſur la plupart de ces imitations, l'on ſent que le mérite y eſt apprécié d'après les principes établis par l'art pour rappeller avec plus ou moins de vérité, de juſteſſe, d'agrément ou de fineſſe les idées des objets peints.

Ceux qu'il eſt impoſſible de repréſenter dans les *dimenſions* qui leur ſont propres, demandent donc un degré d'art de plus ; & comme l'artiſte ne peut mettre en œuvre ce que j'ai nommé adreſſe au commencement de cet article, les hommes peu inſtruits ou ignorans ſeroient bien embarraſſés pour les juger ; mais ils ne les jugent pas, ou ſe laiſſent bonnement inſpirer une opinion, s'ils s'aviſent de vouloir en montrer une.

On ſent, d'après tout ce que j'ai dit, combien le payſage a de déſavantage pour l'artiſte. Un grand arbre ne peut jamais être repréſenté de manière à tromper ; & s'il fait illuſion par le rappel des idées, c'eſt un effet des reſſources ou des artifices de l'art & des conventions reçues, auxquels il faut que les hommes même inſtruits ſe prêtent beaucoup. Je n'entrerai pas à ce ſujet dans des détails qui me conduiroient trop loin, & que les hommes éclairés ou très-diſpoſés à s'inſtruire ſupléeront ; mais en ſuivant le fil de mes idées, je dirai que les grands animaux ſont à-peu-près dans le même cas que les arbres, & qu'enfin dans le genre de l'hiſtoire, la plus grande partie des objets qu'on repréſente éprouve le même inconvénient. Le plaiſir de ces repréſentations change donc de point d'appuis, & naît de cauſes fort différentes de celles qui affectent les hommes peu inſtruits, qui ne réfléchiſſent

mpreſſion qu'ils reçoivent, & n'ont de plaiſir
qu'ils ont été trompés.
euvent l'être par le plus beau tableau d'hiſ-
le, mais ils ſont quelquefois dédommagés de
qui n'eſt que momentané, & ne commence
qu'au moment qu'il ceſſe; & les hommes
outeront, en raiſon de leurs lumieres & de
ilité, des plaiſirs plus vifs, plus durables
notions, l'intérêt, l'admiration que cauſent
tions qui plaiſent, qui attachent, qui parlent à
qui occupent le cœur, qui le remuent, &
ndant ne laiſſent point ignorer que tous ces
t produits par un artifice qui non-ſeulement
: point qu'on l'apperçoive, mais qui gagne à
rçu.
donc le rappel ingénieux ou artificieux des
i fait paſſer par deſſus le défaut de confor-
dimenſions, & de la repréſentation trompeuſe
ouvrages qui appartiennent au genre de l'hiſ-
aux genres limitrophes : c'eſt ce dont on a
dans l'effet des imitations faites dans des pro-
beaucoup plus petites, ou quelquefois plus
que celles des objets naturels. C'eſt le rappel
qui s'opère par des approximations, & qui
employer de ſimples indications, qui, non-
t, plaît un moment, mais qui attache & en-
admirer ce qui approche le plus de la vérité,
ir gré même de ce qui n'eſt en quelque ſorte
né.
rêterai ici, en inférant de tout ce que j'ai dit,
t pas ſans importance de choiſir, le plus qu'il
e, dans les *dimenſions* qu'on employe une

conformité avec les *dimenſions* naturelles. Les tableaux de peu de figures, ceux dont le ſujet en admet beaucoup, mais qui ſont compoſés de manière à préſenter ſur les premiers plans les principaux perſonnages d'une action, & à y fixer principalement la vue & l'intérêt, ont un avantage remarquable; au contraire les arbres, par exemple, gagnent à être ſuppoſés ſur des plans plus éloignés, parce qu'il n'eſt poſſible d'arriver à en imiter que les effets, les maſſes, & à indiquer à-peu-près leur nature & leur caractère.

Il n'eſt pas néceſſaire que je m'arrête à faire ſentir que bien qu'un peintre préſente l'imitation d'un homme dans ſa grandeur naturelle, il ne peut & ne doit pas aſpirer à le rendre de manière à tromper par les détails infinis qu'offre la nature de chacune des parties. Cette ambition conduiroit, comme je le dis, à l'article FINI, TERMINÉ, & dans d'autres à peindre avec moleſſe & froideur.

Nous ne parlerons pas ici des *dimenſions* qu'on doit donner aux figures & aux objets qui plafonnent à des hauteurs conſidérables, & dont par conſéquent le point de vue eſt néceſſairement fixe & fort éloigné de l'objet peint. (*Article de M.* WATELET.)

DISPOSITION. Ce mot eſt ſuſceptible de deux ſens. Il ſignifie une aptitude qui rend celui qui la poſſède propre à réuſſir dans les ſciences, les arts, les exercices & les actions du corps; il veut dire auſſi, relativement à la peinture, la manière dont l'artiſte arrange les objets qui doivent entrer dans la compoſition d'un tableau.

Je vais commencer par développer le premier de ces deux ſens.

Il faut diſtinguer du penchant la *diſpoſition* ou les *diſpoſitions* (car ce mot, dans la ſignification dont il s'agit, s'employe plus ordinairement au pluriel qu'au ſingulier).

Le penchant, que l'on confond aſſez ſouvent avec les *diſpoſitions*, eſt une inclination, un deſir plus ou moins fort, plus ou moins perſéverant de s'occuper d'un objet; mais il ne ſuppoſe pas toujours les diſpoſitions néceſſaires pour réuſſir.

Le penchant naît quelquefois de cauſes accidentelles. Il peut être l'effet de l'exemple qui conduit à l'imitation; il eſt quelque fois le fruit de l'inſtigation ou d'un deſir vague de ſuppléer au déſœuvrement.

Les véritables *diſpoſitions* ſuppoſent, indépendamment d'une intelligence propre à recevoir & à enchaîner certaines idées, certaines conceptions, des organes capables d'éxécuter facilement certains mouvemens, d'accomplir certaines opérations.

Mais un jeune homme peut éprouver une inclination accidentelle ou ſuggerée, pour imiter les objets qu'il voit, ſans que la nature ait donné à ſa vue la netteté & la juſteſſe néceſſaires, ſans que ſa main ſoit ſuſceptible d'aſſez de ſoupleſſe & de liant pour obéir à toutes les intentions, quelquefois promptes, quelquefois lentes, mais toujours motivées de l'eſprit, inſpiré par les idées de l'art.

D'ailleurs les impreſſions que reçoit ſon organe viſuel en obſervant la nature, peuvent s'échapper trop promptement de ſa réminiſcence. Des défauts naturels peuvent donc trahir le penchant qu'auroit donné même la nature, & le penchant ſeul, comme je l'ai dit, n'eſt pas un ſûr garant des *diſpoſitions*.

Rien n'eſt ſi commun, parmi les enfans & les jeunes gens, que ces déſirs ſtériles que fait naître en eux ce qu'ils voyent ou ce qu'ils entendent; rien de ſi rare que de rencontrer en eux le concours & le juſte accord des qualités qui peuvent conduire aux ſuccès : accord & concours qui forment les véritables *diſpoſitions*.

Ainſi dans toute eſpèce d'éducation, un des objets les plus eſſentiels & en même-tems un des plus difficiles à remplir, c'eſt de ne pas confondre les goûts ſuggérés, & par conſéquent paſſagers, avec les *diſpoſitions* ſolides données par la Nature.

Celles-ci cultivées avec intelligence, mettent l'homme à ſa place. Les occaſions qui font connoître les grandes qualités naturelles & leur aſſignent un rang, ſont rares dans nos conſtitutions. Conduire par des ſoins ſuivis & bien médités, un homme à l'état auquel il eſt le plus propre, eſt donc peut-être dans les conſtitutions actuelles le meilleur ſyſtême d'éducation.

Ce qui, dans les arts, eſt le plus avantageux pour l'individu & pour la ſociété, c'eſt de déterminer à tems, celui dont le penchant n'eſt pas aſſez ſecondé par les *diſpoſitions* à ſe fixer à quelqu'objet partiel, à quelque genre particulier, auquel il eſt peut-être plus propre & qui n'éxige pas le complément des *diſpoſitions* néceſſaires pour les premiers genres.

Les demi-talens, les talens foibles & avortés, non-ſeulement ſont inutiles à la ſociété, mais contribuent infiniment à dépriſer les arts aux yeux de l'ignorance, & à rendre la dépravation du goût plus générale.

Je paſſe au ſecond ſens du mot *diſpoſition*.

Ce mot s'employe plus ordinairement au ſingulier

pluriel, dans cette acception particulièrement ve à l'art.

diſpoſition fait partie de l'ordre : ainſi dans nération ſyſtêmatique des termes de l'art, après ntion & la *compoſition*, je préſenterois l'ordon- & la *diſpoſition*.

effet, comme *l'invention* conçoit le ſujet & comme mpoſition l'éxécute, de même *l'ordonnance* dé- ne le plan de la compoſition & la *diſpoſition* les objets & étend ſes ſoins juſques ſur leurs lres parties. On peut obſerver que ces quatre s que je viens d'énoncer, conviennent à tous ts libéraux, même aux arts méchaniques, & que dont il s'agit appartient particulièrement à .

poſer les objets d'un tableau, c'eſt donc les ar- , les placer, les groupper avec une intention plus ou moins bien méditée, rende la *diſpoſition* ente ou défectueuſe.

a *compoſition* eſt l'ordre général, la *diſpoſition* rdre particulier.

e manière de procéder eſt inſpirée par la na- dans tous les ouvrages que produiſent les hommes; qu'on examine les hiérarchies, les établiſſemens fférentes claſſes ſubordonnées dans toutes les ſo- à la police particulière, on apperçoit que c'eſt la ſition des individus dans *l'ordonnance* d'une ſo-

ais pour ne plus m'écarter de ce qui doit princi- ent convenir aux artiſtes, je leur dirai, en reſſant directement à eux : pour bien diſpoſer, il que vous ayez bien conçu votre compoſition, &

j'emprunterois volontiers à Boileau ce précepte : *ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement.* Il eſt donc indiſpenſable que votre eſprit inventif conçoive clairement, par l'effet de la méditation, l'objet de votre compoſition. Alors votre *ordonnance* ſera claire & votre *diſpoſition* ſi naturelle, qu'elle ſatisfera tous ceux qui la verront.

L'uſage d'eſquiſſer vos conceptions, à meſure qu'elles ſe préſentent; c'eſt à dire, d'inventer, de compoſer, d'ordonner & de diſpoſer tout à la fois, eſt ſujet à beaucoup d'inconvéniens; car au moment où les idées naiſſent, ſur-tout ſi c'eſt avec quelque chaleur, il eſt rare qu'elles ne ſoient pas *confuſes*; une comparaiſon vous eſt ſouvent offerte dans la ſociété par ceux qui parlent au même inſtant qu'ils commencent à penſer. Ceux qui ne s'expriment qu'après avoir penſé ont le même avantage dans la converſation que les Artiſtes qui ne tracent leurs inventions qu'après les avoir méditées. D'ailleurs il eſt ſouvent dangereux d'habituer l'imagination à regarder comme digne d'être produit tout ce qu'elle enfante. Elle peut gagner par cette route plus de facilité à produire, mais auſſi trop d'indulgence à ſe permettre de créer ſans choix & ſans méditation. Enfin, cette abondance qui s'annonce rapidement par des eſquiſſes ſouvent confuſes, prépare un travail pénible, lorſqu'il faut démêler ce qui vaut la peine d'être choiſi, & ce qu'il faut encore y corriger.

C'eſt par cette pratique trop en uſage qu'on ſe trouve conduit à recoudre enſemble différens fragmens de ces inventions haſardées, & cette manière de compoſer approche un peu de la fantaiſie qu'ont eu quelques

ntres, qui, jettant à l'aventure ſur une muraille
férentes couleurs, y trouvoient enſuite des idées de
ures ou de compoſitions.

Le ſyſtême & les opérations du ſculpteur ſont plus
lés, & indiquent l'ordre que la raiſon preſcrit au
ntre; en effet le ſculpteur, qui cependant doit auſſi
liter ſon ſujet, en ébauche l'idée, au moyen d'une
puette de terre ou de cire, ſi docile & ſi flexible
: les défauts qui s'y trouvent diſparoiſſent pour ne
ı ſe montrer à la moindre réflexion qu'il a faite; ainſi
culpteur court moins de riſque que le peintre, en
ivrant aux idées qui lui viennent; d'ailleurs le pro-
ſ plus lent force le ſculpteur à méditer davantage.

: ne prétends pas cependant vous interdire, jeunes
es de la peinture, la ſatisfaction de réaliſer à vos
ɛ les différentes idées que vous inſpire un ſujet;
ı je vous engage à mettre toujours aſſez d'inter-
ɔ entre le moment où vous concevez par l'inven-
, & celui où vous enfantez par la *diſpoſition*,
que vous ayez pu conſidérer intellectuellement
e façon diſtincte, & non pas vague & confuſe,
emble de votre production.

ne vous parlerai pas des *diſpoſitions*, priſes dans
emier ſens que j'ai traité dans cet article. Il n'y
ı de conſeils à vous donner ſur cet objet; vous
paſſifs, & c'eſt aux Maîtres ſeuls qu'on pourroit
mmander les ſoins, que ſouvent ils négligent, de
ler & de diriger les dons de la nature. Ce que
devons attendre d'eux, c'eſt qu'ils cultivent vos
fitions & qu'ils les déterminent à votre plus
l avantage. Ce qu'ils peuvent vous demander à
our, pour ce même avantage, c'eſt que, lorſque

DISTRIBUER, c'eſt diſpoſer, arranger les objets & les effets de lumiere dans un tableau, de façon qu'il en réſulte un grand effet. On dit : *Ce peintre entend bien à diſtribuer ſes grouppes, ſes lumières.*

DISTRIBUTION ſe dit des objets & des lumières diſtribués dans un tableau. Il faut remarquer que lorſqu'on dit, *une belle diſtribution*, on entend celle des objets & des lumières, au lieu que, ſi l'on n'entend parler que d'une, il faut la ſpécifier. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*

DIVERSITÉ (ſubſt. fém.), c'eſt cette partie économique de la peinture qui tient notre eſprit attaché & qui attire notre attention par l'art qu'a le peintre de varier dans les perſonnages d'un tableau l'air, l'attitude & les paſſions qui ſont propres à ces perſonnages : tout cela demande néceſſairement de la *diverſité* dans l'expreſſion, & la choſe eſt praticable. Il y a, par exemple, une infinité de joies & de douleurs différentes, que l'art ſait exprimer par l'âge, par le ſexe, par le tempéramment, par le caractère des nations & des particuliers, par la qualité des perſonnes & par mille autres moyens : mais cette *diverſité* doit être vraie, naturelle, placée, & liée au ſujet ; il faut que toutes les figures paroiſſent être rangées & poſées d'elles-mêmes ſuivant leur caractère, ſans travail & ſans affectation. Nous ne manquons pas de modèles en ce genre, mais il n'y en a point de plus admirables que le tableau de la *Meſſe du Pape Jules*, celui d'*Attila* & l'*Ecole d'Athènes*, trois chefs-d'œuvre de Raphaël, trois compoſitions ſublimes qui n'appartiennent qu'à lui. Comme

la *diverſité* de la nature eſt infinie, la *diverſité* de l'imitation peut l'être de même; cependant il n'eſt pas poſſible de donner des règles pour enſeigner l'art de diverſifier les perſonnages d'un tableau, leurs attitudes, leurs paſſions : c'eſt au génie à imaginer; les avis ne peuvent ſuppléer au génie. (*Article de M. le Chevalier de* JEAUCOURT *dans l'ancienne Encyclopédie.*) Nous ajouterons pluſieurs choſes à cet article ſous le mot VARIÉTÉ.

D O

DOUX (adj.) Il ſe dit de l'effet. L'effet d'un tableau eſt *doux* quand des paſſages inſenſibles conduiſent des clairs aux bruns, quand *toutes les couleurs ſont amies*, quand on ne paſſe d'une couleur à une autre que par des nuances. L'effet très-*doux* ne peut être très-*piquant*. Le *doux* & le *piquant* ſont deux moyens différens de plaire. Le *doux* eſt oppoſé au vice de la *dureté* & à la vertu de la *fierté*. Le mot *doux* s'emploie auſſi en parlant des affections de l'ame : on dit une expreſſion *douce*. Les affections *douces* ſont les plus difficiles à rendre; parce que les traits caractériſtiques en ſont bien moins prononcés que ceux des paſſions fortes. C'eſt l'art d'exprimer les affections *douces* qui met Raphael & un petit nombre d'autres peintres fort au-deſſus de leurs rivaux. Elles ajoutent un nouvel intérêt à la beauté qui eſt altérée par les paſſions violentes. (*Article de M.* LE-VESQUE.)

D R

DRAPER, couvrir une figure de draperies. Pour bien *draper*, il faut que les plis ſoient grands & en petit nombre, parce que les grandes formes produiſent les

les grandes maſſes d'ombres & de lumières, & parce que de petites formes multipliées égarent la vue & partagent l'attention. Si le caractère des vêtemens & des étoffes exige de petits plis, ils doivent au moins être diſtribués par grouppes, enſorte qu'un grand nombre de petits plis ne ſoient que des parties ſubordonnées d'une même maſſe formée par un pli principal, & que les plis ſubalternes ayant moins de profondeur, ne nuiſent pas à l'effet général de la lumière.

Nous avons obſervé ailleurs que les couleurs des draperies peuvent contribuer à l'harmonie du tout enſemble & ſuppléer aux effets que le clair-obſcur ne peut produire ſeul. Ajoutons que les principes du clair-obſcur doivent préſider ou règler du moins l'art de *draper*. Si l'on ombroit trop fortement les plis des étoffes qui couvrent les membres frappés de la lumière, il ſembleroit que ces plis entrent dans ces membres eux-mêmes & les coupent.

Les draperies contribueront à la vie, au caractère, à l'expreſſion des figures, ſi tous les mouvemens des plis annoncent le mouvement plus vif ou plus tranquille de ces figures. La couleur & le genre des étoffes concourront à l'expreſſion générale : on n'introduira pas des draperies fines & brillantes dans un ſujet triſte ou terrible. Thyeſte ne ſera pas vêtu de couleurs gaies dans le moment où il entend en quelque ſorte gronder dans ſes entrailles les chairs de ſon fils qu'il vient de dévorer. La couleur des vêtemens de Porcie ne rejouira pas les yeux, lorſque l'ame du ſpectateur doit être ſaiſie de triſteſſe, en la voyant avaler des charbons ardens. Mais dans un ſujet qui ne doit inſpirer que de la gaieté, toutes les draperies ſeront brillantes & légères.

Les draperies doivent auſſi s'accorder avec l'âge & le caractère des figures qu'elles revêtent. Des couleurs gaies, de légères étoffes conviennent à la jeuneſſe; des couleurs ſombres, des étoffes épaiſſes à l'âge avancé. Un perſonnage grave & auſtère ne ſera pas vêtu comme un perſonnage léger ou voluptueux. Une princeſſe majeſtueuſe, une ſage mère ne ſe confondront point par leurs vêtemens avec une courtiſanne.

Si l'on objecte que la nature ne s'accorde pas généralement avec ces principes, on répondra que ces principes ſe rapportent à l'idéal de l'art, & que c'eſt à l'idéal que l'art doit ſa perfection.

L'artiſte repréſente-t-il *une figure qui vole* dans l'air; il doit faire reconnoître par la drapetie ſi elle monte ou ſi elle deſcend. Si elle monte, une colomne d'air ſupérieur pèſe ſur la draperie; ſi elle deſcend, une colomne d'air inférieur la ſoutient & la ſoulève. Les plis poſés ſur chaque membre, & le jeu général de la draperie doivent auſſi indiquer ſi la figure eſt en action ou ſi elle vient d'être en action, ſi l'action eſt à ſon commencement ou à ſa fin, ſi le mouvement a été lent, vif ou violent. Tout cela tient à l'obſervation, à l'imitation de la nature, mais en même temps tout cela tient à l'idéal, puiſqu'on ne peut le copier ſur la nature. L'artiſte ne peut pas poſer, pour le copier à loiſir, un modèle qui s'envole, qui court, qui ſe remue avec plus ou moins de violence.

» La richeſſe des draperies & des ornemens qui » ſont deſſus, dit de Piles, fait une partie de leur » beauté, quand le peintre en fait faire bon uſage. » Senſible à l'éclat de l'école Vénitienne, de Piles aimoit les étoffes riches & ornées. Il avoit cependant la

bon eſprit de ſentir que ces ornemens, ces fleurs, ces deſſins des étoffes ne convenoient pas aux vêtemens dont on couvre les divinités, & que leurs draperies ne doivent être riches que de la grandeur & de la nobleſſe des plis qu'elles forment. Cette juſte obſervation auroit pu le conduire plus loin & lui faire reconnoître que, dans les ſujets qui portent en eux-mêmes leur grandeur, ces ornemens ſont également déplacés, que ces ſujets ne doivent être parés que de leur propre nobleſſe & de l'expreſſion qui leur convient, & que l'art ſubalterne des fabriquants d'étoffes n'eſt pas digne, dans le genre ſublime, de s'aſſocier avec l'art de la peinture.

Si quelquefois le peintre fait un uſage diſcret des belles étoffes, c'eſt parce qu'elles offrent de beaux tons & de beaux plis, & non parce qu'elles ſont ornées de belles fleurs. Il ne doit pas oublier enfin que, dans les ſujets de l'hiſtoire ancienne, il ne peut guère employer les étoffes de ſoie ſans pécher contre le coſtume, puiſque, dans l'antiquité, elles n'étoient fabriquées que par les Seres.

La vanité ſe pare, la vraie grandeur eſt ſimple, & c'eſt la grandeur véritable que le grand peintre doit repréſenter : c'eſt la belle nature phyſique & morale qui eſt l'objet de ſon imitation. L'idéal de l'art ne conſiſte pas à faire Hélene riche, mais à la faire belle. Moins un ſujet aura d'ornemens étrangers, & plus il ſera beau ſi l'artiſte a du génie. Une belle femme, noblement drapée d'une étoffe ſimple, ſera bien plus noble dans un tableau, que ſi elle étoit chargée de perles, d'or & d'étoffes précieuſes. Quelquefois, dans la nature, un Roi cherche à ſoutenir ſa

majeſté par la richeſſe de ſes vêtemens ; mais, dans l'art, un Roi ne doit être grand que de ſa majeſté perſonnelle, & c'eſt cette majeſté que l'artiſte s'efforce d'exprimer. Aſſuérus eſt moins paré & logé moins richement, mais il eſt bien plus grand dans le tableau du Pouſſin que dans celui de de Troyes.

Il eſt inutile de recommander aux peintres de ne pas ſe livrer à faire des draperies *de pratique* ; c'eſt-à-dire, ſans conſulter la nature. Il y en a eu qui prétendoient ſavoir les draperies par cœur ; mais on ne peut douter que la nature ne leur eût offert, dans cette partie ſi variée, bien des choſes qu'ils ne ſavoient pas, ou qui ne ſe repréſentoient pas à leur mémoire.

L'uſage de l'Ecole Romaine qui deſſinoit les draperies d'après nature, & les peignoit d'après ces deſſins, ne doit pas être adopté par les coloriſtes, parce que la nature, ſuivant le caractère des étoffes, produit des tons & des lumières qui donnent à l'ouvrage plus de perfection & de vérité. Cependant Raphaël, qui s'eſt conformé à cet uſage, eſt reſté le premier maître dans l'art de jetter les draperies & de donner aux plis le plus bel ordre. Il eſt même parvenu, dans cette partie, juſqu'à la beauté idéale. Il eſt enfin le plus grand peintre de draperies, comme les Vénitiens ſont les plus grands peintres d'étoffes.

Ecoutons ſur la manière de drapper de ce grand artiſte, un artiſte qui l'a beaucoup étudié, le célèbre Mengs.

Raphaël, dit-il, imita d'abord la manière de draper du Pérugin ſon maître ; il perfectionna cette manière en étudiant les ouvrages de Maſaccio, & ſur-tout de Fra-Bartolomeo, & quitta entièrement le goût de

l'école d'où il étoit ſorti quand il eût vu l'antique. Ce fut dans les bas-reliefs de l'antiquité qu'il découvrit le grand goût du jet des draperies, & il ne tarda pas à l'introduire.

Il découvrit, par les principes des anciens, que le nud eſt la partie principale, que les draperies doivent être ſeulement regardées comme une partie acceſſoire, & qu'elles ſont deſtinées à le couvrir & non à le cacher; qu'elles doivent être néceſſaires & non de caprice; que par conſéquent le vêtement ne doit être ni trop étroit, parce qu'il gêneroit les membres, ni trop ample, parce qu'il les embarraſſeroit, mais que l'artiſte doit le conformer à la grandeur & à l'attitude de la figure qui eſt cenſée le porter.

Il comprit que les grands plis doivent être placés ſur les grandes parties du corps, & ne doivent pas être hachés par de petits plis ſubordonnés; que quand la nature du vêtement exige ces petits plis, il faut leur donner peu de ſaillie, afin qu'ils cèdent toujours à ceux qui indiquent des parties principales.

Il fit donc ſes draperies amples, ſans plis inutiles, avec des courbures à l'endroit des articulations. Ce fut la forme du nud qui lui indiqua celle des plis de la draperie, & ſur de grands muſcles il formoit de grandes maſſes. Quand une partie s'offroit en raccourci, il la couvroit du même nombre de plis qu'elle eût eu ſi elle avoit été droite, mais il préſentoit ces plis en raccourci comme la partie qu'ils couvroient.

Il ſe garda bien de donner à une draperie volante, & qui ne couvroit rien, la forme ou la grandeur de quelque partie du corps. Il y établiſſoit des yeux grands & profonds, & donnoit aux plis des formes qui ne

pouvoient faire d'équivoques avec celles d'aucun membre.

Il ne cherchoit pas à placer des plis élégans ; mais des plis néceſſaires à bien repréſenter la partie qu'ils couvroient. Les formes en ſont auſſi différentes que le ſont entr'elles celles des muſcles. Jamais elles ne ſont ni rondes ni quarrées.

Il a donné aux parties ſaillantes de plus grands plis qu'à celles qui fuyent, & n'a jamais placé de grands plis ſur une partie raccourcie, ni de petits plis ſur une partie développée.

C'étoit ſur les inflexions qu'il plaçoit les grands yeux & les coupes profondes. Il évitoit que deux plis d'une même forme, d'une même grandeur, ſe trouvaſſent à côté l'un de l'autre.

On voit que l'air eſt la cauſe générale du mouvement de ſes draperies volantes ; elles ne ſont pas, comme ſes autres draperies, tirées & applaties par leur poids.

Il a laiſſé appercevoir quelquefois les bords de ſes draperies, pour montrer que ſes figures ne ſont pas habillées d'un ſimple ſac. La forme des parties principales, & le poids ſpécifique de l'air ſont les cauſes de ſes plis.

On reconnoît dans ſes ouvrages, par les plis de la draperie, quelle étoit, l'inſtant d'auparavant, l'attitude de la figure, & ſi, par exemple, un bras étoit étendu ou replié avant l'action actuelle. C'eſt une expreſſion qu'il a toujours cherché à rendre, parce qu'elle eſt dans la nature ; c'eſt auſſi dans la nature qu'il faut l'étudier : on ne la trouveroit pas dans le repos parfait du mannequin.

Quand les draperies ne couvrent les membres qu'à demi, & qu'elles ne couvrent, par exemple, qu'im-

parfaitement une jambe ou un bras, il a eu ſoin qu'elles coupaſſent obliquement le membre qu'elles laiſſent en partie découvert.

Ses plis ſont de forme triangulaire. La cauſe de cette forme eſt dans la nature : toute draperie tend à s'élargir & s'étendre, & comme en même tems ſon propre poids l'oblige à ſe replier ſur elle-même, elle s'étend d'un autre côté, ce qui forme des triangles.

Il a reconnu que les mouvemens du corps & de ſes membres ſont les cauſes de la ſituation actuelle de la draperie & de la formation de ſes plis : toute ſa pratique n'eſt qu'un développement & une démonſtration de cette théorie, & toute manière de draper contraire à cette obſervation ſera vicieuſe. (*Article de M.* LEVEQUE.)

DRAPERIE. Dans l'art de la Peinture, dont le but eſt d'imiter tous les corps qui tombent ſous le ſens de la vue, l'objet le plus noble & le plus intéreſſant eſt la repréſentation de l'homme. L'homme, par un ſentiment qui naît ou de la néceſſité ou de l'amour-propre, a l'uſage de couvrir différentes parties de ſon corps : l'imitation des différens moyens qu'il employe pour cela, eſt ce qu'on déſigne plus ordinairement par le mot *draperie* ; mais comme les peintres qui choiſiſſent la figure humaine pour le terme de leurs imitations, ſont diviſés en pluſieurs claſſes, l'art de draper me paroît ſuſceptible d'une diviſion par laquelle je vais commencer.

Peindre la figure eſt une façon générale de s'exprimer, qui s'applique à tous ceux qui s'exercent à peindre le corps humain. Les uns entreprennent d'imi-

pouvoi
memb
Il
des
cou
le
ni
q

du visage & l'habitude
distinguer les uns des autres,
le portrait. Les autres s'attachent
actions des hommes, plutôt que le détail
différens; mais ces actions sont de
elles sont ou nobles ou communes,
& historiques, ou fabuleuses & chimé-
qui exige des différences dans la manière de
Les draperies doivent donc en premier lieu
convenables au genre qu'on traite, & cette loi
convenance qui, en contribuant à la perfection des
arts, est destinée à retenir chaque genre dans
bornes raisonnables, ne peut être trop recommandée
d'hui à ceux qui les exercent. Il seroit à souhaiter
que, gravée dans l'esprit du peintre de portrait, elle
le fût aussi dans l'esprit de ceux qui se font peindre; ces
derniers choisissant un vêtement convenable à l'état
qu'ils exercent, éviteroient des inconséquences & des
contrastes bizarres & ridicules, tandis que le peintre
assortissant les étoffes, les couleurs & l'habillement à
l'âge, au tempérament & à la profession de ceux qu'il
représente, ajouteroit une plus grande perfection à ses
ouvrages, par un ensemble & une convenance sur les-
quels il doit fonder leurs succès.

Le second genre dont j'ai parlé & qui s'exerce à re-
présenter des actions communes, mais vraies, se sous-
divise en une infinité de branches qu'il est inutile de
parcourir. En général, les peintres de cette classe doi-
vent conformer leurs *draperies* aux modes règnantes,
en donnant aux vêtemens qui sont à l'usage des acteurs
qu'ils font agir, toute la grace dont ils sont susceptibles,
& la vérité qui peut en indiquer les différentes parties.

Je paſſe à l'ordre le plus diſtingué : c'eſt celui des artiſtes qui repréſentent des actions nobles, vraies ou fabuleuſes ; on les appelle *peintres d'hiſtoire*. Cette loi de convenance que j'ai recommandée, les oblige à s'inſtruire dans la ſcience du *coſtume*. Cette exactitude hiſtorique ſera honneur à leurs lumières & rejaillira ſur leur talent ; car ſans entrer dans une trop longue diſcuſſion, je dois dire à l'avantage des artiſtes qui obſervent avec ſuccès la ſévérité du *coſtume*, que très-ſouvent la gêne qu'il preſcrit, s'étend ſur l'ordonnance de la compoſition. Le génie ſeul eſt capable de ſurmonter cette difficulté, en alliant l'exactitude de certains habillemens peu favorables aux figures, avec la grace qu'on eſt toujours en droit d'exiger dans les objets imités.

Ce n'eſt pas aſſez que les *draperies* ſoient conformes au *coſtume* de l'action repréſentée, il faut en ſecond lieu qu'elles s'accordent au mouvement des figures ; troiſièmement, qu'elles laiſſent entrevoir le nud du corps, & que, ſans déguiſer les jointures & les emmanchémens, elles les laiſſent deviner & ſentir par les diſpoſitions des plis.

Reprenons cette diviſion, qui embraſſera les préceptes qui me paroiſſent les plus eſſentiels ſur cette partie.

L'exactitude du *coſtume* ne doit pas être portée à un excès trop gênant ; pour ne pas tomber dans cet abus, le peintre doit éviter également de s'en rapporter ſur ce point aux ſavans qui font leur unique étude de l'antiquité, & aux gens du monde qui n'ont preſque aucune idée de cette partie intéreſſante de l'hiſtoire. Si, trop docile, il conſulte ces hommes frivoles qui ne jugent que par un ſentiment que les préjugés falſifient & qui, bornés au préſent, n'ont jamais ajouté à leurs jouiſſances le tems paſſé ni l'avenir, il habillera Cyrus

Peu de perſonnes, à moins qu'elles ne ſoient initiées dans les myſtères de l'art de peindre, imaginent de quelle importance eſt dans une compoſition la partie des *draperies*. Souvent c'eſt l'art avec lequel les figures d'un ſujet ſont drapées, qui eſt la baſe de l'harmonie d'un tableau, ſoit pour la couleur, ſoit pour l'ordonnance. Cet art contribue même à l'expreſſion des caractères & des paſſions; & ſi quelqu'un venoit à douter de cette dernière propoſition, qu'il réfléchiſſe un moment ſur ce que les habits des hommes qui ſe préſentent à nos yeux, ajoutent ou ôtent continuellement dans notre eſprit à l'idée que nous prenons d'eux. Dans l'imitation des hommes, l'habillement concourra donc, avec l'expreſſion de la figure, à confirmer ſon caractère; conſéquemment un miniſtre de la religion auquel vous voulez donner une expreſſion reſpectable, ſera vêtu de façon que les plis de ſes *draperies* ſoient grands, nobles, majeſtueux, & qu'ils paroiſſent agités d'un mouvement lent & grave. Les vêtemens des vieillards auront quelque choſe de lourd, & leur mouvement ſera foible, comme les membres qui les agitent; au contraire, le voile & la gaze dont une nymphe eſt à demi-couverte, ſembleront le jouet des zéphirs; & leurs plis répandus dans les airs, céderont à l'impreſſion d'une démarche vive & légère.

J'ai dit que cette diſpoſition des *draperies*, & leurs couleurs, renfermeroient ſouvent la clef de l'harmonie d'un tableau. Je vais rendre plus claire cette vérité, que ceux qui ne ſont pas aſſez verſés dans l'art de peindre, ne pourroient peut-être pas développer.

L'harmonie de la couleur dans la peinture, conſiſte dans la variété des tons que produit la lumière & dans l'accord que leur donnent les jours & les ombres. Il

eſt des couleurs qui ſe font valoir, il en eſt qui ſe nuiſent ; en général, les oppoſitions dures que produiſent les couleurs tranchantes ou les lumières vives & les ombres fortes, bruſquement rapprochées, bleſſent les regards, & ſont contraires aux loix de l'harmonie. Le peintre trouve des ſecours pour ſatisfaire à ces loix, dans la liberté qu'il a de donner aux étoffes les couleurs propres à lier enſemble celles des autres corps qu'il repréſente, & à les rendre toutes amies. D'ailleurs, pouvant diſpoſer ſes plis de manière qu'ils ſoient frappés du jour, ou qu'ils en ſoient privés en tout ou en partie, il rappelle à ſon gré la lumière dans les endroits où elle lui eſt néceſſaire, ou bien il la fait diſparoître par les *ombres* que la ſaillie des plis autoriſe.

Il en eſt de même de l'harmonie de la compoſition ou de l'ordonnance du ſujet. S'agit-il de grouper pluſieurs figures? Les *draperies* les enchaînent pour ainſi-dire, & viennent remplir les vuides qui ſembleroient les détacher les unes des autres ; elles contribuent à ſoutenir les regards des ſpectateurs ſur l'objet principal, en lui donnant, pour ainſi-dire, plus de conſiſtance & d'étendue : elles lui ſervent de baſe, de ſoutien par leur ampleur. Un voile qui flotte au gré des vents, & qui s'élève dans les airs, rend légère la compoſition d'une figure, & la termine agréablement. Mais c'en eſt aſſez ſur le ſecond précepte ; paſſons au dernier.

Les *draperies* doivent laiſſer entrevoir le nud du corps &, ſans déguiſer les jointures & les emmanchemens, les faire ſentir par la diſpoſition des plis. Il eſt un moyen ſimple pour ne point bleſſer cette loi, & les excellens artiſtes le pratiquent avec la plus ſévère exactitude. Ils commencent par deſſiner nue la figure qu'ils doivent draper ; ils avouent que, ſans cette

précaution, ils ſeroient ſujets à s'égarer, & qu'ils pourroient ajouter ou retrancher, ſans s'en appercevoir, à la proportion des parties dont le contour & les formes ſe perdent quelquefois dans la confuſion des plis.

La *draperie* n'eſt donc pas un moyen de s'exempter de l'exactitude que demande l'enſemble d'une figure ni de la fineſſe qu'exige le trait.

Qu'un raccourci, difficile à deſſiner juſte, embarraſſe un artiſte médiocre, il croit cacher ſa négligence ou ſa pareſſe ſous un amas de plis inutiles. Il ſe trompe : l'œil du critique éclairé remarquera le défaut, plutôt qu'il n'auroit fait peut-être, par l'affectation qu'on a miſe à le cacher, & ceux en plus grand nombre, qui jugeront par ſentiment, ſeront toujours déſagréablement affectés de ce qui n'eſt pas conforme à la nature. Le meilleur parti eſt de ſurmonter la difficulté du trait par une étude ſérieuſe du nud ; alors la *draperie* devenue moins contrainte, prendra la forme que lui preſcrira le contour des membres, & ſes plis ſimples & débrouillés n'auront rien qui embarraſſe les regards ; cependant, comme il eſt peu de préceptes dont on ne puiſſe abuſer, en les obſervant trop rigoureuſement, il faut, en cherchant à ſe conformer à celui-ci, c'eſt-à-dire, en s'efforçant de faire ſentir le nud au travers des *draperies*, ne pas tellement ſerrer chaque partie du corps, que les membres gênés ſemblent ſervir de moule aux étoffes qui y paroîtroient collées. Evitez avec un ſemblable ſoin de donner aux vêtemens une telle ampleur, qu'une figure paroiſſe accablée ſous le poids des étoffes, ou que, nageant, pour ainſi dire, dans une quantité de plis, elle ne paroiſſe que l'acceſſoire, tandis que les *draperies* deviendroient l'objet principal.

C'eſt ici l'occaſion de réfléchir un moment ſur l'uſage de ces petites figures, que les peintres nomment [illegible], parce que cet uſage ſembleroit devoir être au moins toleré pour l'étude des *draperies* : il ſemble même être conſacré pour cet objet, par l'exemple de quelques habiles peintres, qui en ont fait un uſage aſſez grand, comme le Pouſſin; mais ſi l'on doit juger de la bonté d'un moyen, n'eſt ce pas en comparant les inconvéniens qui peuvent en réſulter, avec l'utilité qu'on en peut retirer? ſi cela eſt, je dois condamner une pratique dangereuſe pour un art qui n'a déja que trop d'écueils à éviter. Mais entrons dans quelque détails.

Les peintres qui avouent *qu'on ne peut parvenir à deſſiner correctement* la figure qu'en l'étudiant ſur la nature, trouvent moyen de ſurmonter dans cette étude la difficulté qu'oppoſe à leurs efforts cette mobilité naturelle qui fait qu'une figure vivante ne peut demeurer dans une attitude invariable; ils ſurmontent auſſi celle de l'inſtabilité de la lumiere, qui, pendant qu'ils peignent une figure nue, ſe dégrade, s'affoiblit ou change à tout inſtant. Comment ces mêmes artiſtes regardent-ils comme inſurmontables ces mêmes difficultés, lorſqu'elles ont pour objet l'étude d'une *draperie*? pourquoi la fixer ſur une repréſentation incorrecte, froide, inanimée, &, dans l'eſperance d'imiter plus exactement la couleur & les plis d'un ſatin, renoncer à ce feu qui doit inſpirer des moyens prompts de repréſenter ce qui ne doit être que peu d'inſtant ſous les yeux?

Ce n'eſt pas tout : l'artiſte s'expoſe à donner enfin dans les piéges que lui tend une figure, dont les formes ridicules parviennent inſenſiblement à ſe gliſſer dans le tableau & à rendre incorrectes, ou froides &

inanimées, celles que le peintre avoit empruntées d'une nature vivante & régulière. Qu'arrive-t-il encore ? L'étoffe étudiée ſur le *mannequin*, & bien plus terminée que le reſte du tableau, détruit l'unité d'imitation, dépare les différens objets repréſentés, & ce ſatin, ſi patiemment imité, offre aux yeux clairvoyans une peſanteur de travail, ou une moleſſe de touche qui fait bien regretter le tems qu'un artiſte a employé à ce travail ingrat. C'eſt Titien, Paul Véronèſe, & ſur-tout Vandick qu'il faut ſuivre. Les *draperies* de ce dernier ſont légères, vraies & faites avec une facilité qui indique un artiſte ſupérieur à ces détails. Examinez de près ſon travail & ſa touche : vous voyez combien peu les étoffes les plus riches lui ont coûté ; à la diſtance néceſſaire pour voir le tableau, elles l'emportent ſur les plus patiens & les plus froids chefs-d'œuvre de ce genre. Le moyen d'arriver à ce beau faire, eſt d'étudier cette partie en grand, & de donner à chaque eſpèce d'étoffe la touche qui en rappelle le caractère ſans ſe laiſſer égarer & ſe perdre dans la quantité de petites lumières, de demi-teintes, d'ombres que préſente une *draperie* immuable apprêtée ſur un *mannequin*, & poſée trop près de l'œil.

Je vais finir par une réflexion ſur la maniere de *draper* des ſculpteurs anciens. Preſque toutes leurs figures paroiſſent drapées d'après des étoffes mouillées. Ces étoffes ſont diſtribuées en différens ordres de petits plis, qui laiſſent parfaitement diſtinguer les formes du corps ; ce qui n'eſt cependant pas ſi général, qu'il n'y ait quelques exceptions, & qu'on n'ait trouvé des morceaux de ſculpture grecque traités dans une manière plus large pour les *draperies*, & telle qu'elle convient à la peinture. En conſeillant aux peintres de ne pas

imiter servilement l'antique dans la maniere de *draper*, & s'en [illegible] que [illegible]. Les anciens sont assez [illegible] par ce qui est arrivé quelquefois aux [illegible]. Lorsqu'ils veulent affecter une grande maniere & des plis grands & faciles. Ils ont laissé le [illegible] [illegible], & ce qu'il y [illegible] l'imitation des accidens d'un rocher ou des plis [illegible] d'une étoffe. En effet, rien n'étant plus éloigné de la flexibilité & de la légereté d'une gaze ou d'un taffetas, que l'apparence que nous offre une surface de pierre ou de marbre, il faut choisir dans les accidens des *draperies* ce qui doit caractériser davantage leur souplesse & leur mobilité, sur-tout ne pouvant y ramener l'esprit par l'éclat, la variété des couleurs & par le jeu de la lumiere. (*Article de M.* WATELET).

D U

DUR (adj.) Un tableau eſt *dur* lorſque les choſes ſont marquées par des lumieres & des ombres trop fortes & trop voiſines les unes des autres. Un deſſin eſt *dur* quand les parties du contour ou de l'intérieur ſont trop prononcées, & que la peau ne recouvre ni les muſcles, ni les attaches, ni les jointures : ce qui eſt ſouvent arrivé à d'habiles artiſtes, pour avoir trop affecté de montrer leur ſcience en anatomie. Le deſſin peut auſſi être *dur*, comme un tableau, par le défaut de paſſages qui conduiſent doucement de la lumière aux ombres. Il peut encore être *dur* de crayon, ſi les hachures trop fortes ne ſont pas adoucies par un grené qui leur ſerve de fond. (*Extrait en grande partie de l'ancienne Encyclopédie*).

Fin du Tome premier.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01234 7103